

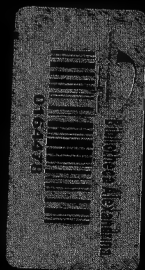
فيثوباندولفي

تاريخ المسح

روح انجيل

ترجمة

الاب الياسس زحلاري



القسم الأول

روح الفؤاد فيل

الفضل الأول

من لمعرض إلى «الفودفيل»

المسرح الايطالي الجديد والمعرض :

ما تدين به الكوميديا الارتجالية لـ «بلاوتوس» ، يدين به «الفودفيل»

للكوميديا الارتجالية : البناء والتأثير الهزلي .

ان تحول الارتجال الى لعبة مسرحية ذات ذوق فرنسي ، يعود الى الهجرة النهائية الى باريس لافضل الممثلين الايطاليين ، اي الى منتصف القرن السابع عشر . ويستعيد هذا الجنس الجديد العديد من عناصر مسرح الاقنعة ، ولكنه يتخذ ، بصورة تدريجية ، شكل تمثيل هزلي للواقع اليومي . ويشكل مسرح المعرض مرحلة اساسية فيه ، بادائه الذي يفوق بحريته ومرحه ، اداء مسرح الاقنعة ، الذي كان يرتبط بنماذج اصلية . ويقف «لوساج» (Lesage) ، «مخترع» الفودفيل ، الشرعي والرسمي ، في الملتقى بين مسرح المعرض ، والمسرح الايطالي الجديد ، اللذين نجحا في باريس ، في العقود الاولى من القرن الثامن عشر .

ان الفودفيل ، بحسب المعنى الاول للكلمة ، جنس مرتبط بالتركيب بين الموسيقى واللقاء ، وباكتشاف الكوميديا الموسيقية ، او ، بعبارة اخرى ، بضرورة العثور في النص والموسيقى ، على العناصر الرئيسية للعرض . وكانت العروض الايطالية تدين بنجاحها للممثل فقط ، اي للقناع ، الذي كان يستمد قوته من النموذج الاصلي ، اذ يبدعه أو يجذده . وذلك ، الى ان اصبح باليا . وعندها ظهرت ضرورة جنس جديد ، ونص حقيقي يتيح للممثل ان ينتصر . وان الفودفيل يوفر بالتحديد هذه الحبكة ، وسيصبح ، شيئا قشيبا ، مرادفا ، في المسرح الفرنسي ،

لـ « جنس هزلي » : أي مرادفا لمسرح محترف موجه للجمهور ، ويدعّمه الجمهور ، لانه ينطوي على امكانات واسعة في مجال الضحك ، امكانات كامنة ، هذه المرة ، حتى في النص نفسه .

واكتشف « لوساج » ، وفيما بعد « سكريب » (Scribe) و « لايبش » (Labiche) ، و « فيدو » (Feydeau) ، وسواهم ، اكتشفوا الضحك الذي يلائم عصرهم : فليس الهجاء أو السخرية بالنسبة اليهم ، غاية ، ولكن وسيلة ، وتظل الغاية تقنية الاداء الهزلي ، التي تركز بالدرجة الاولى على الموقف ، بمساعدة الرد .

عندما يصبح المسرح محترفا ، يحتاج الى الهزل كإلى الخبز اليومي ، ويترب عليه ان يجدّد ، دونما انقطاع ، هذا الهزل ، لان الجمهور يملّهُ بسرعة . وان تاريخ الفودفيل حقا تاريخ مجهود متصل في هذا الاتجاه ، تتخلله فترات من انتقال السلطات أو حتى من غيابها الطويل . وهو يستوحي الاخلاق المعاصرة ، وشخصيات الحياة اليومية ، ولكن بوصفها مجرد ذرائع شكلية ، فالنتيجة ، في النهاية ، لوحة جذابة ، ويصوّر الجمهور بالوان حادة ، وتلخص اللوحة أذواقه ونزواته .

« سكريب » :

بعد « لوساج » بقرن ، أعطى « أوجين سكريب » (Eugène Scribe) (١٧٩١ - ١٨٦١) الفودفيل طابعا انيقا ، يميل الى الرومانسية ، وتتحول فيه العاطفية الى سخرية تتناول على عظماء الأرض ، على كراسيهم الذهبية ، وعلى مفامراتهم الحاملة . ويعطيه أيضا بناء متينا ، ويجعل منه الاداة المسرحية المفضلة ، اذ يرقى باللامح التي رسمها « لوساج » الى ملء اكتمالها ، ويلائمها مع ذوق عصر تجديد الملكية (Restauration) (١) الخيالي والمنتفخ قليلا . وهو يعرّي قواعد التقنية

(١) هو العصر الذي حكمت فيه الملكية فرنسا ، من جديد ، من ايار (١٨١٤) الى تموز (١٨٣٠) - (الترجمة) .

وخصائصه . وتظل « كوب ماه » (عام ١٨٤٠) و « معركة سيدات » (عام ١٨٥١) مثالين كلاسيكيين للعبة مسرحية لامعة (ترافقها خاتمة اخلاقية) .

تحتفظ رائعة « سكريب » ، « معركة سيدات » ، بنضارتها وحيويتها ، على الرغم من مضي أكثر من قرن عليها . فهناك سيدتان نيبلتان من « عصر التجديد » - وهما العمة وابنة اخيها - تفرمان بشاب « بونابارتي » ماجن ، حكم عليه بالاعدام لانه قبل قائده العجوز ، اذ كان مجرد من رتبته العسكرية ، ولانه صاح بحماس : « ليعش الامبراطور » . . ويبحث عنه باصرار ، أحد الحكام ، وقد تخطى عن « بونابارت » ، وبات خادما وفيما جدا للملكية . وتخفيه السيدتان في قصرهما تحت لباس خادم . فيطلع الحاكم على الامر ، ويقيم في قصرهما ليبلغ فايته . فتقود السيدتان معركة ضارية لانتقاذ المحكوم المسكين ، ولكن الجذاب . وتقوم بينهما معركة أخرى ، اقل صراحة ، للاستئثار بحبه . ويتزوج البطل احدهما سنا ، وهي ابنة الاخ ، وفق ما تقتضيه القاعدة ، مع ان العمة الداهية ، كانت صانعة خلاصه الحقيقية . وبعد أحداث كثيرة والمفاجآت المألوفة ، يكاد الحاكم ان يلقي القبض على لريسته ، عندما تنتهي القضية بالعفو المنتظر طويلا . في هذا ، ساق « سكريب » حبكة تعتمد « عامل المفاجأة » (Suspense) وقد اكتشف قواعده ، واكسبه آلية تامة ، ضرورية في هذه الحال . ولقد رسمت الشخص ، بموجب غايات الحبكة ليس الا ، وفق طريقة الفودفيل الكلاسيكية . وفي الوقت نفسه ، تتشابك الخيوط ، بحيث تضيف الى عامل المفاجأة المؤثرات الهزلية .

يتابع « سكريب » الطريق التي رسمها « كولني » ، أكثر من طريق « بومارشيه » (Beaumarchais) . فهذه ذات طبيعة استثنائية ، يستحيل استعادتها في اطار ترفيه يومي ، مسلسل . كالذي ينشده « سكريب » ، اذ كان ، قبل أي شيء آخر ، مسرحيا محترقا . ولكن تذوق الكوميديا تقدّم بفضل . وهو يحرص على الالة الاهتمام بالخاتمة التي يجعلها اخاذا . ويستخدم « عامل المفاجأة » ، كي يحصل على تأثيرات هزلية مدروسة جيدا ، تركز على قوة النص ليس الا .

لايبش :

ان خليفة « سكريب » المباشر ، في حفلة الجمهور الباريسي ، « اوجين لايبيش » (Eugène Labiche) (١٨١٥ — ١٨٨٨) ، هو حصرا وعمدا ، مؤلف فودفيل (توفر له دوما معاونون كثيرون ، كانوا يمدونه بالافكار) . وينقل « لايبيش » الاهتمام من العالم الارستقراطي ، الذي كان يهواه « سكريب » ، والذي انتصر في « عصر التجديد » ، الى دنيا البورجوازية . وهو ، شأنه شأن « سكريب » ، ماهر في ابداع مواقف هزلية . ولكن المحاكاة الساخرة ، التي كان « سكريب » يحتفظ بها في اشكال محبة على الارجح ، تتخذ مع « لايبيش » الوانا كاريكاتورية ، وتلامس اللدغ الساخر .

ان « لايبيش » ، الذي امتد ابداعه الفرير بنجاح طوال « الامبراطورية الثانية » ، يصف بتوفيق عادات واخلاق العالم الذي ينتمي اليه : عالم في طريقه الى اشغال المناصب الاولى ، في الحياة الاجتماعية والسياسية . ويمثل وجهة النظر الباريسية (فلا يتردد ، عندما تناح له الفرصة ، في الهزء من الريف) . وان السخرية التي يستخدمها ، لتسبب ، شيئا فشيئا ، الشلل والسلبية . كان الفودفيل لدى « سكريب » ، يجهل الشخص ، ان صح التعبير ، فنراه لديه ، بصورة دائمة تقريبا ، مقلصا الى حدود عنصر في اللعبة المسرحية . اما لدى « لايبيش » (الذي يهوى ايضا اغناء مادته بأغان ظاهرها فرامي) ، فالشخص هو محرك الحكاية ، بفضل خصائصه التي لا تعتبر ، الى ذلك ، عن مثل عليا كبيرة ، ولا عن اهواء جامحة ، ولكن من اوهان الحياة اليومية ، او ، على الاكثر ، عن مشاعر تلبي مقتضيات حياة خائفة وجيدة التنظيم .

ان النظرة التي يلقياها « سكريب » على العالم ، والديكور الذي يقيمه ، كانا قادرين على افراء الجمهور ، اذ يقدمان له صورا رضية عن الطبقة العليا ، التي كان يفترض في المرء ان ينشد الانتماء اليها . فان « لايبيش » يتخذ من الجمهور بالذات ، موضوعا : فيبدع على المنصة نسخة عنه ،

مع ان الجمهور لا يخيّل اليه انه يجد فيها نفسه . ذلك لان « لايبش » ينظر اليه من عل ، ويلاحظ عاداته بدقة عالم طبيعي ، ويضخمها على المنصة ، بحيث يستخرج منها تأثيرات ذات هزل لا يقاوم . بهذا العمل ، يتبنى « لايبش » اسلوبا واناقة ، يحدّثان المسافة الضرورية بين الكاتب وموضوع المسرحية . وهو لا ينسى قط اذواق عصره ، ولا علم العرض التمثيلي . وفي شيء ، هو في اساسه صنعة ، يوفق في اتمام قصد كاريكاتوري يكشف من ارهاق المتأنق ، ولكنه لا يريد ، مع ذلك ، ان ينتزع حجاب السداجة والمرح . في حين ان المتأنق ما زال يلمح لدى « سكريب » ، التملق ايضا لجمهوره ، الذي يقدم له ميثاق المسرحيات القصصية . ففي الاساس من الهام « لايبش » ، يقوم حساب — ولنقل انه تجاري — يستجيب مباشرة لممارسة مسرح الفودفيل في زمانه ، ولا مكانات الممثلين ، الذين كان عليهم ان يقوموا بالاداء ، وخصوصا لنزوات الجمهور . وكما يحدث أحيانا ، فان السعي وراء النجاح يقود « لايبش » الى شيء من « المزاجية » ، والى حس بالملاحظة ، يفرضان به الى ما هو أبعد مما كان يرمي اليه . فان عمله يمكنه اذن من تحقيق مداخل أكيدة ومتصلة ، ولكنه ، في الوقت نفسه ، يسجل مرحلة حاسمة في تطور المسرح الهزلي . ويترتب حتى على الاكاديمية الفرنسية ان تعترف بأهميته ، اذ تستقبل « لايبش » بين اعضائها . وسيستمر طوال الجمهورية الثانية ، وطوال الامبراطورية الثانية ، منذ نجاحه الاول ، في ٨ حزيران عام ١٨٤٨ ، بمسرحية « النادي الشامباني » ، حتى نشوء الجمهورية الثالثة ، عام ١٧٨١ ، عندما ستظهر موضوعات جديدة ، واخلاق جديدة . وقد لاحظ ان جمهور زمانه يعتبر ، قبل أي شيء ، عن مقتضى مردوج : من هزل يسليه دون ان يزعجه (وهذا شأن جميع الازمنة) ، ومن عمل معقول — معقول جدا — يبدو وكأنه مقتطع ، كما هو ، من الحياة اليومية . لذا ، فهو يلجأ الى المحاكاة الساخرة والى مواقف يدرسها ، كي يستخرج منها تأثيرات غريبة ، وفق قوانين آلية مسرحية ، يعطي بواسطتها الجنس الهزلي ، كمالا شكليا عظيما (دون أن يكشف « الحيلة » قط ، كما سيحدث لـ « فيدو » (Feydeau) مع انه اكثر حرصا منه) . وان

« فيليب سوبو » (Philippe Soupault) الشاعر السوربالي الذي ندين له بأعمق دراسة حول مسرح « لايبش » ، قد لاحظ بذلك الوضوح الذي ابرز به « لايبش » قوانين الهزل ، واستخدمها . وهي قوانين تبدو في غاية البساطة ، وفق موجز « برغسون » (Bergson) ، ولكنها صعبة جدا في وضعها موضع التطبيق . ويفسر « سوبو » اسباب نجاح « لايبش » بالقسوة التي يبرهن عليها ، في نظره ، برسومه ، و « بالمجازر التي يرتكبها » من طريق الضحك . « الا انه يبدو لنا ان القسوة تفترض مشاركة ما . والحال ان « لايبش » ، كما يلاحظ ذلك « سوبو » نفسه ، لا يشارك . فهو يلاحظ ويمثل بطلاء رقيق من الاناقة ، بوصفه روحا حرا ومتشككا . وهو يتأمل من عل ، في تشاؤم مغلق ، ذروة الهزل الذي اطلقه . ويصبح تهريج الشخص ، بين يديه ، مهيئا ، وهو ينكر لاي مثل أعلى ان يستطيع خدمة شيء آخر سوى تغطية المصالح والشهوات . وان حكمه ، بعيدا عن وقاحات اللعبة الهزلية ، على خفة الامبراطورية الثانية ، يشدتي خاليا من الرحمة . وهو يمرض للجزء مشاهير البورجوازي العادية ، وانعطاطه الحميم ، وغريزة البقاء لديه ، البخيثة . وان اتساع هذه الصور الغريبة يشمل جميع طبقات المجتمع ، جميع انماط الحياة وجميع الاعمار . وان هذا العالم ، الذي ينتمي اليه « لايبش » ، والذي يريد تصويره ليسلتيه عندما يحده مجددا وقد اصبح الجمهور ، إن كل هذا العالم ، يتبدتي فازقا ، هوائيا ، لا نفس له الا الاندفاع الحيوانية . ومع ذلك ، فان فودفيل « لايبش » ، بعد ان كان آنذاك رمز اللامبالاة بالذات ، يبدو اليوم نتيجة تطور فريد ، مرآة لسادجة غير معقولة ، ورقيقة .

وقد هرلت اعمال « لايبش » تبدلات بطيئة ، يتدخل فيها خصوصا إلقاء الموضوعات : من « القبة قش من ايطاليا » (عام ١٨٥١) الى « العمولة القاهرة » (عام ١٨٦٤) والى « ايجب ان يقال ؟ » (عام ١٨٧٢) مروراً بـ « سفر السيد بيريشون » (عام ١٨٦٠) و « الضجولان » (عام ١٨٦٠) و « الرماذ في العيون » (عام ١٨٦١) .

انتصار الفودفيل الباريسي :

هوذا العصر الذي ينتصر فيه الفودفيل ، ويبلغ ذروة مجده .
 فسيكون هناك ، في خطى « لايش » ، بين غروب الامبراطورية الثانية
 وبداية الجمهورية الثالثة ، « هنري ميلاك » (Henri Meilhac)
 (١٨٣١ - ١٨٩٧) و « لودوفيك هاليفي » (Ludovic Halévy)
 (١٨٣٤ - ١٩٠٨) اللذان سيقدمان ، متعاونين ، موضوعات لموسيقى
 « جاك اوفنباخ » (Jacques Offenbach) (١٨١٩ - ١٨٨٠) ، ذات
 الخيال المتألق ، وقد اشتهرت خصوصا : « الحياة الباريسية » (عام
 ١٨٦٦) و « هيلين الجميلة » (عام ١٨٤٤) ، وهما تقعان في منتصف
 الطريق بين الفودفيل والابريت : وسيقارب « الكسندر بيسون »
 (Alexandre Bisson) (١٨٤٨ - ١٩١٢) كوميديا السلوك بمعناها
 العصري ، لاسيما في « نائب بونينيكا » (عام ١٨٨٤) ، ذات اللذع
 العدواني . وسيمارس كل من « موريس هينيكان » (Maurice Hennequin)
 (١٨٦٣ - ١٩٢٦) و « بينر فيبر » (Pierre Véber) (١٨٦٩ -
 ١٩٤٢) صناعة الهزل بوقاحة . واخيرا سيكون هناك « فيدو » (Feydeau)
 وسيحتلون جميعا مركز المجتمع الباريسي ، الذي سيعطونه غلبانا محبا
 بقدر ما هو جذاب ، والذي سيكتبون اخباره الحية .

وسيتبع هذه الحركة ، مؤلفون يتسمون بطابع آخر ، وقد اجتذبتهم
 بسنائها : « اميل اوجيه » (Emile Augier) (١٨٢٠ - ١٨٨٩)
 و « ادوار بايرون » (Edouard Pailleron) (١٨٣٤ - ١٨٩٩) ،
 المختصان بكوميديا السلوك . وهناك « فكتوريان ساردو »
 (Victorien Sardou) (١٨٣١ - ١٩٠٨) الذي سيرسم ، الى جانب
 ميلودرامات « بالابسة » مؤثرة ، صورا تتسم بمحاكاة ساخرة ماهرة ،
 مثل « السيدة المستهتر » (عام ١٨٩٢) ، و « القرويون الطيبون » (عام
 ١٨٦٥) ، و « راباكاس » (عام ١٨٧٢) و « بورجوازيو بونت - اربي »
 (عام ١٨٧٨) .

كورتيلين :

يكشف « جورج كورتيلين » (Georges Courteline) (١٨٥٨ - ١٩٢٩) معظم صورته الهزلية في « محاورات » صغيرة حقيقية . فهو مراقب رقيق وكثير ، ودود حيال العالم الذي يراقب تقلباته اليومية ، في حين يشارك فيها مباشرة . حتى انه قد يبدو احيانا ، وكأنه يتأثر ، كما في « بويو ووش » ، ذلك الشخص الذي يدانيه اكثر من سواء ، وقد بات سجين عالم صغير ، حيث تطل ايضا ، مع كل ذلك ، بعض زوايا من سماء حرة وصافية .

يعنى « كورتيلين » بغفوة ظاهرة ، وبطبيعة تبدى ، لدى التحليل فقط ، مدروسة في ادق تعابيرها ، متنبهة لجميع ردود الافعال السيكولوجية ، ومستعدة لتلقف ترجمتها المسرحية . وهو يعتمد مهمة محدودة ، هي مهمة مداخلة حياة عالمه البورجوازي والبورجوازي الصغير ، وهو يستخدم المرح بمثابة كاشف . ويوفق كل التوفيق ، فيكشف ، في ما هو أبعد من التمرين الادبي ، مأساة أولئك الذين ينتمون الى هذا المجتمع . ويماني شخصه الحرمان ، في ارتباطهم الوثيق بالمؤسسات العائلية والاجتماعية ، التي تبتلعهم كاشدابق الجحيم . وعبثا يطالبون بالكرامة والاحترام . ولا يملكون سوى ان يجنوا ، على هوامش الحياة ، هذا وهما زريا ، وذاك ومضة سعادة . وبالطبع ، فان اساهم حيال الوجود يدفع « كورتيلين » الى تعاطي الهول بصراحة وصخب . وتصبح فلسفة الحياة لديه وقحة ، اذ انها تسعى لتأليف مضاد للالم . فيصف ويحدد الوجود المهذور ، الذي تدمره الوزارات والمحاكم ودوائر الشرطة وكتائب الخيالة وحياة الاسرة : تلك السجون اليومية ، التي لا يستطيع التمرد ان يحقق ضدها سوى انتصارات عابرة ، هشة ، في لحظات وللمضة من الحرية . وتكمن المأساة - الكوميديا التي يعانها البورجوازي الصغير لدى « كورتيلين » ، في شعوره الدائم بالنقص ، في ضعفه ازاء العقبات التي تعترضه .

هوذا المسكريون في « افراح الكوكبة » (عام ١٨٨٦) ، والمحائم ،
ومراكز الشرطة واللصوص ، في « المفتش طيب القلب » (عام ١٨٩٩) ،
و « البند ٣٣٠ » (عام ١٩٠٠) ، والاسر المضطربة في « آل بولانكران »
(عام ١٨٩٨) و « السلام في البيت » (عام ١٩٠٣) و « الخوف من
الضربات » (عام ١٨٩٤) . وهوذا ايضا وجه « بويروش » (عام ١٨٩٣)
المؤثر .

فيديو :

في نهاية القرن ، وفي باريس « العصر الطريف » (La Belle Époque)
انتزع فودنيل « جورج فيديو » (Georges Feydeau) (١٨٦٢ - ١٩٢١)
احتياز الكمال . لقد تبلورت فيه صورة للحياة ، ناضجة ومكتلة ، ومصر
للمجتمع . فان « لولو » التي صورها « فيديكند » (Wedekind)
تقاطعا في فرنسا « آميلي » والصبية « كروفيت » ، اللتين ابدعهما
« فيلو » : فهؤلاء الثلاث يحتفظن ، مع فاروق نصف قرن تقريبا ، بما
هو عصي على التفسير والتحليل .

كل المجتمع الفرنسي انذاك قد بلغ من الثقة الذاتية ما يمكنه من ان
يمنح ذاته ترف النظر الى ذاته ، برضى ام لا ، في المراة . والى ذلك ،
فان مقارعة الذات وقوانينها الخاصة ، لم تكن لتعني الفناء للذات ، وقد
تكون ، على العكس ، تخطيدا للذات .

ويواصل « فيلو » عمل « لايش » ، ويستلهمه في مؤلفاته الاولى .
ولكن سرعان ما اكتسبت لعبته المسرحية ، مزيدا من الحرية والفنى في
الامكانات : فانه ، بعد « فارس » « ديسك الحبش » (عام ١٨٩٦)
و « السيد يصطاد » (عام ١٨٩٢) ، يبلغ نفسه ذكي السخرية في « (البرعم)
(عام ١٩٠٦) . وتصور « السيدة القادمة من هند ماكسيم » (عام ١٨٩٩)
و « تعبر امر آميلي » (عام ١٩٠٨) فرايات مجتمع ، الفرامية المضحكة .
وان « الشك » (عام ١٩٠٧) و « لكن لا تنتزهي هكذا عارية بالكلية »
(عام ١٩١١) طمسان وتعريان منه الفظاظات والاوهان المحتومة . ويلائم

بناءً يبلغ هذا القدر من الحساب والوظيفة ، أسلوب مسرحي يصعب تكراره : هو فن هرلي خاص جدا ، يقوم على الإيقاع ، والدقة ، والخصائص البارزة ، والردود الحادة ، كل ذلك في حركة تتحول الى دوار ، وتطلق سخافات الحياة كما يطلق الجبلان من قرنه . ومع ذلك ، فان هذه السخرية تظل بريئة .

وتعود « بصل على الرغم منه » (١) « عام ١٨٩٢ » ، بموضوعات مبتكرة ، الى السخرية اللاذعة من الاوساط العسكرية ، التي سبق ان صادفناها لدى « كورديلين » . وهنا ، كالعادة ، تتوافق ملاحظة الاخلاق مع بناء هرلي يبلغ مهارة بهلوانية . والى ذلك ، فقد كان التمثيل ، منذ « فننقى التبادل الحر » (عام ١٨٩٤) ، يبلغ تجريدا شبه موسيقي في تنويعاته ، ويكتفي بلذاته كليا ، تماما كما في الخصومات اللامعقولة ، والانتباسات الموجودة في « المرحومة والدة السيدة » (عام ١٩٠٨) و « يحقنون الطفل » (عام ١٩١٠) .

لا يسع المرء ان يغمر هذا الشوط الذي قطع بمثل هذه الاناقة والخفة الموفقة . ففيه يصادفنا مرة اخرى كل النسخ العاطفي لحضارة ما . وليس المقصود اليوم ابداء حكم على الفودفيل ، ولا تثبيته في التصاميم ذات القيم المسرحية المفترضة . فقد دخل نطاق التاريخ ، وهو بهذه الصفة ، تجرد وتحدر ، وانجز . انما المقصود فقط ان يعترف له بمكانه ، وفي الوقت نفسه ، ان نضيه به وقائع عصره ، كي نفسر ، على نحو افضل ، الوقائع التي ظلتها . وان الضحك الذي يثيره الفودفيل يتفق والتناقضات غير المحدودة التي يقع فيها حتما هذا المجتمع ، لانه بلغ نقطة الاشباع : فالضحك يصير على ابرازها على نحو مباشر وفاضح . والضحك يبدع الصدع . فان فودفيل « فيلو » يتغنى بمجد الصلوع

(١) الشنوان الفرنسي كلمة (Champignon) تركيب مصطنع من كلمة « بطل » (Champion) وكلمة « فطر » (Champignon) . لذا اولانا ترجمته بكلمة عربية كثيرة ما تستخدم للتعبير عن خلط مائل : بصل .. وبطل .. (الترجمة) .

التي تتسع ، ويطن فرح الدمار : وهو يسترسل فيه راضيا . فكل هذا المجتمع يتشبث بالحياة ليستخرج منها عصارها . ويستمتع بها بحذر ، ولكن بنهم ، وهو يدافع عما يملك . فان « آميلي » تعود بصورة طوعية ، بعد كل بهلوانياتها ، الى وضعها كعاهرة .

الضحك الالمانى :

في بلد « البطل البسيط جدا » ، ليس بوسع « الفارس » والفودفيل ان يفتلا دون اهمية . ويبدو الضحك الالمانى وكلنه التعبير عن هذا الروح الشيطاني ، الخاص بالانسان والانسانية . فيصبح برازيا ، ويولد اندفاعات غامضة ، ويتلفظ بتجاذيف داعرة . ويتخذ اشكالا مسبوخة كما في رموز « بوش » (Bosch) و « كراناك » (Cranach) وهو يتوجه نحو الرؤيا . هذا ، وان كان لا يظهر سوى فرط في تعاطي الجمعة . وعندما يمتزج ، كما هي حاله ، بلاهوت الاخلاق وميتافيزيقيتها ، يصبح هذا الضحك عصي التخديد على الغرياء . فيبدو تارة فظا ، وطورا حادا . ولا يؤثر هذا المرح في من لا يشارك فيه ، وكلما انفجر ، سبب حيرة . ومع ذلك ، فانه يشكل جزءا لا يتجزأ من نفسية ماثلة حقا في الوقائع التاريخية . وهو يعرب عن الشك في ان ما يزعم العملاق ، ويملاه حرارة ، هو ، في نتيجة المطاف ، غريب وحسب ، وان الابواق الميتافيزيقية واللاهوتية تسبح اصواتا صريحة النشار ، وان كل ايدولوجيا تخفي خدمة . تلك هي ، في الواقع ، العلاقة بين بساطة « كاسبرله » (Kasperle) الغيبة، وصخب « فاوست » الايدولوجي :

الحاجة المرضية الى التعليم والعمل ، وفق توجيهات بناء نظري ، تلك هي ، على الاقل ، الحال بالنسبة الى « فلوست » الدمى ، وهي مسرحية تهريجية ، ذات نكهة مزيج من امور شيطانية وكلمات داعرة (وقد استلهمها « جوته » ، ولم ينس ، عند الحاجة ، ان ينافسها في اللبس البديء : الانرى « مفستو » في آخر « فاوست الثانية ») لجوته ، بعد العديد من التبدلات والكثير من التفكير ، يستسلم ، مرة اخرى ، ليوله الشهوانية ، ويسمى لافواء ملائكة الرب الصغار والظرفاء (٢) .

ان « جوته » ، الذي عرف ان يعبر عن شعب ، في نفسه وتاريخه ، قد بات المفتاح الذي يتيح ادراك السبب الاول في هذا المرح ، الضائع تارة في هذيانات مفرطة ، والمقتصر طورا على حماقات تعيسة في حانة . تلك هي ، في القرن السابع عشر ، حائل بطل « كريملشوسن » (Grimmelshausen) المسمى بـ « البسيط جدا » ، الذي ينتقل من الارادة المتصوفة الى الوحشية المتبجحة ، والذي يبلى انه يثير تارة الانفعال ، وطورا الضحك حتى الدموع - ولا يفهم التأثير الذي يريد المؤلف ان يقضي اليه . وقد جرب « جوته » المسرحية الهزلية ، ولكن معرفته بالفودقيل (بوصفه مديرا لمسرح « فايمر » ، صادف هذا الجنس كثيرا) خدمته خصوصا في اغناء « مسرح الدمى » ، لصالح « التاريخ الماساوي للدكتور فاوست » .

نشهد نشوء المرح الالمانى ، في المسرح ، في فارسات الكارنفال ، وفي الغرابة الريفية لـ « مسرحية ليلة الصيام » كما عرفها عصر النهضة ، وكالتي كتبها « هانس ساكس » (Hans Sachs) وحققها .

ليس من الصعب قط ان يصعد المرء من الريف الى القصر ، وان يجد المنصر الشيطاني لدى من يمارس الابتزاز ، كما في الابحاث غير المعقولة لاربعة من علماء الطبيعة ، ينتهي بهم الامر الى العثور على الشيطان متجسدا ، على الرغم من كل قانون طبيعي .

« مرح ، هجاء ، سخرية ودلالة عميقة » (عام ١٨٢٧) ، ذلك هو عنوان الأستطراد الساخر الذي كتبه « كريستيان ديتريش كرابه » (Christian Dietrich Grabbe) (١٨٠١ - ١٨٣٦) . ويتخذ القصر ، حيث يلتقي هؤلاء الأشخاص ، بسبب تراكم الغرابات فيه ، مظهرا غريبا في ميثافيزيقيته .

وفي « دون جوان وفاوست » (عام ١٨٢٩) يتطلع « كرابه » الى رؤية أكثر تعقيدا ، ولكن مقاصده مخونه ، اذ تدفعه الى البحث عن مغامرات ايدولوجية ضبابية .

ويتسلق المرء من القصر ، باتجاه الاكواخ القابعة في الاعالي ، بين جبال « التيرول » . وسط سكانها ، البخلاء والعنيدين . وان الشيطان ، عدو سعادة « الزينو » ، ملكة الهند ، البالفة الحسن والوديعة ، قد حولها الى عجوز مسكينة متسولة ، والقاهها بقسوة تحت رحمة البخل . والدموع التي تنهمر من خلودها ، عندما تبكي ، جواهر يتوق اليها « كلوثان » الداهية . ولكن الخلاص ياتيها في اللحظة المناسبة . ذلك هو موضوع « ملك الالب وعدو الانسان » (عام ١٨٢٨) لـ « فرديناند ريموند » (Ferdinand Raymond) (١٧٩٠ - ١٨٣٦) . وبوحي من قريحة خرافية ، مريحة ومسلية ، تذكر بفالس « فيينا » وسفونيات « الالب » ، يسخر « فرديناند ريموند » من هوس مشاهدة الشياطين في كل مكان ، من سلطانهم المزعومة ، ومن طبيعة الجبلين البدائية . وهو ينتقل بطبيعة كاملة ، من الخرافة على طريقة « كوتزي » ، الى الواقعية السيكولوجية ، ومن السخرية الغيالية الى موضوعية مرة .

ان اكثر مسرحيات « ريموند » انتشرا وعرضا ، هي « المبدؤ » (عام ١٨٩٤) ، التي تتسم بطابع كوميدي اكثر صرامة ، وتنطوي على ضربة اخلاقية ، ولكن بلهجة سلسة ، وبحس مسرحي متقن الحيوية .

ان الممثل - المؤلف « يوهانس نستروي » (Johannes Nestroy) (١٨٠١ - ١٨٦٢) يرجع صداه ، بلوحات لطيفة مماثلة ، تهيمن عليها الوجوه الشعبية ، وتدور فيها بعض تلك الوحدات المسلية ، ذات الخاتمة السعيدة ، التي كان يستضيفها بافراط جمهور « فيينا » . وفي هذه الاعمال تصاغ لغة شبه محكية يتضح من التصاقها باللفة المحكية ، انها رشيقة ومنفلجة .

لنذكر من هذا النتاج الواسع :

« النفي من البلد المسحور ، او ثلاثون عاما من حياة متشرد » (عام ١٨٢٨) و « على سطح الارض وفي الطابق الاول او العاين القمار » (عام ١٨٣٥) . ولقد مثل ، حديثا ، المخرج التشيكي (Otomar Krejca) وكاتبه المسرحي « كاريل كراوس » (Karel Kraus) ، في « مسرح خلف الباب » ، في براغ ، تحت عنوان « جبل لعنق واحد » (عام ١٩٦٧) ، لعبة خيالية ، او بمباراة اصنع ، جولة بين موضوعات « نيتروبي » وشخصوه ، ذات ايقاع اخاذ ، ومرح يقتزن ببعض الانفعال الرقيق .

<٥>.

الفصل الثاني

الكوميديا الروسية الساخرة

فونفيزين :

كان الفن المسرحي النظامي ، في منتصف القرن السابع عشر ، قد دخل روسيا ، مع الفرق الإيطالية (الأرمنية) والفرنسية . فتما بتأثيرها نشاط مماثل باللغة الروسية . فقدم أول مؤلف ناجح ، « دونيز ايفانوفيتش فونفيزين » (Denis Ivanovitch Fonvizine) (١٧٤٥ - ١٧٩٢) ، في « قائد اللواء » (عام ١٧٦٨) و « الإبله » (عام ١٧٨٢) بعض اللوحات اللاذعة والمرحة عن الحياة الاجتماعية : وهي لوحات تستبق تصوير السمات الخاصة بالنتاج الهزلي الروسي : عدوانية ساخرة تبلغ ، بشدة اللمسة الواقعية ، المحاكاة الساخرة والتشويه ، كي تكشف الثنايا الخفية في الأخلاق .

كريبينوف :

ان « مأساة الذكاء المفرط » (عام ١٨٢٣) لكتابها « الكسندر سركيفيتش كريبيدوف » (Aleksandr Sergueevitch Griboedov) (١٧٩٥ - ١٨٢٩) أمينة لظفودفيل الفرنسي ، ولكنها ، بالمقابل ، لاذعة ، مشحونة بغضب أخلاقي ، كاشفة للزيف ، وهي بذلك تسير في خطى « ميفس البشر » لـ « مولير » . وتشكل حادثا عارضا في حياة صاحبها ، وفي النتاج الروسي المعاصر . فقد كان دبلوماسيا روسيا ، في الثالثة والثلاثين ، عندما اغتيل في طهران على يد جماعة من المسلمين المتعصبين . فلم ير عرض عمله الوحيد ، الذي حظرت طويلا الرقابة القيصرية .

ان « كريبيدوف » ، مقتفيا الامثلة الفرنسية ومثال « فونفيزين » ، الذي كان يكبره قليلا، يبنى، على الرغم من انعدام الخبرة لديه ، كوميدياته بناء كاملا . ورسم بوضوح حبكتها - وهي احادية الخط - وشخصها، بخطوط كاركاتورية في معظم الاحيان ، باستثناء الوجهين الشاحبين لامرأتين فتيتين ، والبطل « تشاتسكي » ، لسان حال الكاتب ، الذي يتبنى سلوك « السمست » ، « مبغض البشر » . وغايته الحقيقية هي العطن باخلاق وفضائل مجتمع موسكو ، الذي ينتمي اليه . وتتبدى ذروة موهبته في مونولوجات « تشاتسكي » وثورات غضبه - التي تجعل محيطه يعتبره مجنوناً - أو في الشطحات التي يستخدمها « فاموسوف » ، الذي ، اذ يشدد على بعض المبادئ الاخلاقية والعملية ، يتهم هذا المجتمع بقسوة غير مقصودة . ويسير العمل خلال يوم وليلة ، من الفجر الى الفجر . فنرى فيه مجتمعة شخصيات هذا المجتمع النموذجية : في النهاية تبدو اللوحة كاملة . وليس في تبني الشكل المسرحي ما يخلع . فهنا ، في الحقيقة ، تتحقق مقدرة الهجاء الهجومية . وبهذا المعنى ، تسجل « مأساة الدكاه المفرط » مرحلة حاسمة في تاريخ الروح الروسية في القرن التاسع عشر ، وسعيها للتحرر من الافكار المسبقة . ولسوف يحقق « مفتش » « غوغول » ، بصورة درامية خالصة ، ولكن بتفوق عظيم في الرشاقة والفعالية ، اهداف النقد الاجتماعي ، التي بداها « كريبيدوف » . ولكن الغودفيل ، في « مأساة الدكاه المفرط » يتخطى لأول مرة ، حدود كوميديا الطباع والبيئة ، كي يصبح صدى وممثلا للراهن اليومي ، الملاحظ بواقعية فجأة ، والخاضع لهجوم منفلت ضد تقائص العصر .

غوغول :

مع « نيقولاى فاسيليفيتش غوغول » (Nikolai Vassilievitch Gogol) (١٨٠٦ - ١٨٥٢) نصل الى فحص حقيقي للبنية الاجتماعية : فان « المفتش » (عام ١٨٣٦) ، الذي كان في المنطلق غودفيل ، سرعان ما تحول الى فعل اهتمام ، يستند الى وقائع . ففي العقود الاولى من القرن

التاسع عشر ، كانت المنصة الروسية خاضعة بالكلية للنتاج الفرنسي ، سواء كان كلاسيكيا أو فانويا (فودفيل وميلودراما رومانسية) . وكانت الحركة الثقافية الروسية تهتم اساسا بمواجهة وحل المسائل الداخلية المطروحة على هذه الامة الكبيرة . وان الاعمال الفنية التي ابدعها بهذا الاتجاه ، لم تمارس تأثيرا مباشرا على سائر التيارات الثقافية الاوروبية . الا انها تشكل بعضا من اكثر تعابيرها تقدما . وان « المفتش » ، التي كتبها « غوغول » بعد « النفوس الميتة » ، تقدم مثالا ، يصعب تخطيه ، لتدخل المسرح في حياة امة ، ولتسويفه بوصفه خميرة . ففي عام ١٨٣٥ ، قرر « غوغول » ان يتبع نصائح « بوشكين » (Pouchkine) ، وان يضيف مريدا من البلاغة ، على التحليل اللاذع الذي كان قد خص به ادبه الروائي ، بنقله الى المسرح . لم يكن بعد قد اتم السابعة والعشرين ، ولكن وميه بات واضحا ، لضرورة مسرح قومي يواجه المسائل القومية . فمن صحاحه :

« اعطونا شخصيات روسية ، اعطونا شخصيات من عندنا ، اعطونا ذواتنا . تقصوا طولا وعرضا بلادنا المترامية الاطراف . ماكثر الطيبين . ولكن ما اكثر الزؤان الذي يسم وجود الآخرين ، دون ان يكبح اي قانون جماهم . الى المنصة . فليتمن لجميع الناس ان يروهم . فليهرا بهم . آه . ان الضحك لشيء عظيم . ما من شيء يخشى كالضحك . والمسرح مدرسة عظيمة ، واهدافه نبيلة . فهو يعطي درسا مفيدا ومقتطعا من الواقع ، لجمهور كامل ، لالف انسان مجتمعين . وهو يظهر في ضوء فخم سخف العادات والعيوب ، والارتعاش العميقة التي تمنحها الصفات والمشاعر النبيلة » .

ويقول بعد ذلك :

« قررت في « المفتش » ان اجمع في حزمة واحدة ، كل الفن في روسيا ، والمظالم التي ترتكب في جميع الامكنة التي يفترض ان يطلب فيها من الانسان اعظم قدر من العدالة » .

يستعيد « غوغول » اساليب « سكريب » واشكاله المفضلة ، التي تسهل عليه مهمته : وهي تقديم برهان ساطع على هشاشة بنى فاسدة ، ما تزال في جوهرها اقطاعية . ويستخدم ، في هذا السبيل ، مقوما خرافيا وخياليا ، تستشف من خلاله جلابية وهوة العدم ، اللوجود . ويسير العمل الدرامي كله ، كما لاحظ « بيلينسكي » ، بموجب « واقعة وهمية ، واستيهام » . فالمحافظ واسرته ، وموظفو المدينة الصغيرة ، سويعبارات اخرى ، كل الطبقة الحاكمة والعليا — اضطربوا بفعل شائنة وامر ملتبس . ويرتمشون امام موظف وزاري صغير وتميس ، يظنونه مفتشا عاما قدم من العاصمة . ويعقدور المفتش ان يعري عدم جدارتهم ، وحقدتهم وفسادهم . ولكن « المصابة » تنجح في اجتلاب « خليستاكوف » : واغرائه ، واقتراح خطيبة عليه ، وتقديم مكافأة لمينة له ، كي يطمس تعاساتهم . وينجحون في انضمامه اليهم ، وتواطئه معهم . وان « خليستاكوف » ، الخالي الوفاض والرجاء ، لا يفعل اي شيء كي يبدد هذا الالتباس . وعلى العكس من ذلك ، فهو يفضيه ، لان هذا الديواني الصغير يمتلك مواهب دهاء لامة ، وميلا لا يقهر الى القمار والمغامرة . وينتهي به الامر الى فضح نفسه ، بسبب رسالة يعترف فيها لاحد اصدقائه في « بطرسبرج » ، يلتقطها احد موظفي البريد . ولكنه يرحل في الوقت المناسب ، كي يضمن الامان لنفسه . وفيما كانت المصابة ، بكامل اعضائها ، تستمع الى قراءة الرسالة ، وهي تتحمل في انسحاق ، الاهانات اللاذعة التي تنهال عليها ، والاحتياال الذي تشعر بانها ضحيته ، اذا بشرطي يعلن رسميا ، ودون خطأ هذه المرة : « ان الموظف الكبير الذي وصل ، بأمر من صاحب الجلالة ، من « بطرسبرج » ، يدعوكم للثول بين يديه على الفور . وقد حل في الفندق » .

ان هذا المجتمع الصغير ، اذن ، تأثر واضطرب نتيجة وهم ، تحت سيطرة وهب لن يوفق في التحرر منه ، لان صوت الضمير يبدو فيه في سبات ، ولكنه تحول لديه الى كابوس . وهنا يتبسط « غوغول » في طريقة قصص « بطرسبرج » الخيالية (« المظف » ، « الانف » « الصورة ») ، حيث كان العصر السحري ، المستوحى من

الرومانسيين ، مشحونا بدلالات ، ميتافيزيقية واخلاقية في آن واحد .
فان هذه الدمية المسماة « خليستاكوف » ، تخفي في ذاتها شبحا
رهيبا ، هو شبح قاض اهل . وان عمومية الموضوع لا تمنع «غوغل»
من الهبوط الى الميدان اللعوس ، لنقد عادات الدبوانية الروسية ،
واخلاقتها ، بسلسلة من التفاصيل الالهة والمعقولة . وفي مناوشة ذكية
مع الجمهور ، يطلق « غوغل » في وجهه ، بلسان الحاكم ، تمنيفه
الشهير : « ممن تضحكون ؟ انكم تضحكون من انفسكم » . ولقد لاقى
تمثيل « المفتش » ، بالطبع ، عقبات جديّة من قبل الرقابة وكبار
المسؤولين في الدولة . وراهن اصدقاء « غوغل » على غرور القيصر
نيقولا الاول : فانهم ، بمقارنته بطويس الرابع عشر ، الذي اجاز
« تارتوف » « مولير » ، حصلوا منه مباشرة على اذن بتمثيلها . وتسلى
القيصر كثيرا في ابان العرض الاول ، وعلق على المسرحية امام العاشية
بروح رياضية مترفعة : « لقد نال منها الجميع نصيبهم ، وانا اكثر من
سواي بقليل » . ولكن المهم في هذه الكوميديا - وما يشكل جذتها
الاساسية بالنسبة الى كوميديا اخرى ، هي ايضا مشهورة ولورية ،
« زواج فيغارو » - هو واقعة اتهام الدولة بالذات فيها ، وبنهاها
وسلطتها . وليس هذا كل شيء : فالنهاية ، المدهشة ، تبشر بضرورة
ثورة ، تفوق بتعلمها الثورة الفرنسية ، وتستشعر تطورا تاريخيا في
اتجاه عدالة مثالية . وكانت البورجوازية الروسية ما تزال راسفة في
اقطاعية زراعية . وكان هذا التأخر ، من ناحية اخرى ، يحدث فيها
خمائر ثورية ، وفحوص ضمير ، جاء عمل « غوغل » نتيجة اولية
ومشرقة لها ، برؤياه النبوية ، وبحكمه القطعي . وان « المفتش » ،
سواء بالشكل او المضمون ، تذهب الى ما هو ابعد من نقد الاخلاق ،
على النحو الذي كانت الكوميديا تمارسه في المجتمع الفرنسي . وان
تتابعها ، كغودفيل : وحوارها السريع والمباشر ، يقودان الى ملاحظات
تتخذ طابعا مدمرا ومطهرا ، فان الجماعة الريفية الصغيرة تمارس
سلطانا وضغوطا ، ولكنها بدورها ، تخضع لارهاب السلطة المركزية ،
التي يلاحقها ظلها . ولذلك ، فان ضيقها الهزلي وغرورها الكارمي
ينمان من تطلع الى العدالة . ويؤكد « بيلنسكي » ان البطل الحق هو

الحاكم ، وان « خليستاكوف » ليس سوى اسقاط لاهله ونلمه . ومن
الثابت انا نصادف هنا بطلا جماميا ، عالما يعكس بشخصياته ذات الهزل
المختلف ، ضيقات السلطة واحقادها ، سواء في الوضع الخاص بمدينة
صغيرة من الريف الروسي ، او في عمومية واقع يتكرر قرنا بعد قرن ،
ويلازم الجماعات البشرية ، التي يياقتها « غوغول » في لحظة يظهر فيها
شرح تحت اقدامها ، بفعل علاقات متنازعة مع الحكم القائم ، الذي
اصبحت ضحايا له . وان الاوساط التي مستها هذه المسرحية ،
هاجمت « غوغول » بشراسة . وقد ساندتهم الصحافة ، بحيث اقترح
نفيه الى سيبيريا .

ولقد تعاون الممثل الكبير « شتيكين » ، الذي مثل دور الحاكم ،
والذي ندين له بالتوجه الجديد الذي اتخذته فن المنصة في روسيا ،
تعاون مع « غوغول » في عمله الاصلاحى للمسرح . ولم يعد « غوغول »
للكتابة المسرحية الا عام ١٨٤٢ ، بعد ان تخطى صدمة « المفتش »
والخصومات التي اعقبتها . وواصل تصوير الشرائع الاجتماعية التي
كان يراها تعيش ، في واقعه اليومي ، المحسوس والمحير ، بعيدا عن
اشكال الرثاء المسيطرة . وتميز مسرحية « الزواج » (عام ١٩٤٢) بعض
الطبقات والوساط ، بمرونة ، في الوصف الهزلي الذي يركز على
تقدم تمثيلي ، لامع ومسل .

سوخوفو - كوبيلين :

كتب « الكسندر فاسيلييفتش سوخوفو - كوبيلين » (Aleksandr
Vassilievitch Soukhovo - Kobylina) (١٨١٧ - ١٩٠٣) ، ضمن
خط الفودفيل الساخر - مؤكدا بذلك تقليد الجنس الذي بدأه
« كرييدوف » ، بعد مضي بضع عقود - ثلاثية درامية بدور موضوعها
حول شخصية « تاركين » ، ومغامراته : « زفاف كريتشنسكي »
(عام ١٨٥٤) ، « القصة » (عام ١٨٦٢) و « موت تاركين » (عام
١٨٦٨) . بلغت السخرية حدا بلغت معها ثورية (وقد قدمت ، على كل

حال ، مادة لعرض عظيم لـ « مير هولد » في اوج الفترة « الحيوية - الميكانيكية » والبنائية) . فان حماسة المثقفين القتالية ضد التخلف ، والبؤس الاخلاقي ، وامتنالية الطبقة الحاكمة ، امتلأت ، طوال القرن التاسع عشر ، منبرا لها ، منصة المسرح ، حيث ستعلن ادائها على نحو لا اصرح ولا امتن . فان « سوخوفو - كوبيلين » ، اذ يستخدم شكل الفودفيل ، ويتجرف بمغامراته الشخصية ، وحميا الهامه ، يقود ، تدريجيا ، لثلاثيته ، نحو قصة رمزية يحددها التمرد على النظام الاجتماعي ، والسخرية منه (وتمثل « موت تارلكين » حدا في عنف الشتيمة الاجتماعية ، لم يصلها احد من بعد) . وان « سوخوفو - كوبيلين » هو اول من فضح رداء المؤسسات الوحشي ، وقساوة سيرها . وهو يصف خصوصا ، بصورة قائمة ولكن حققة ، ممارسة العدالة (التي كانت قد قلبت وجود المؤلف) : ويتبدى شخصوه القدرين ، وطرقه الفظة في التفتيش ، من خلال محاكاة ساخرة مخيفة . ويتبع التقدم الدرامي الدوامه الحتمية التي يفترضها المفسرون . ويبرز ، تحت مظاهر « الفارس » ، شيئا فشيئا ، وهي لشروط الحياة ، في روسيا القرن الماضي .

يرسم اذن ، على الرغم من العقبة المقتدرة للرقابة القيصرية ، انطلاقا من نهاية القرن الثامن عشر ، تيار ساخر كبير ، يحدد علاقة متميزة الحيوية ، بين المؤلفين والجمهور ، بين المنصة والبنية الاجتماعية . ويأخذ المبادرة الاحتجاج الاخلاقي . وهو يتمفصل على تصوير صارم للواقع . ويحمل ، بمقتضياته ، على تصور اشكال تبصيرية ثلاثيه ، وفق سلسلة لامعة من التنويمات . فتتداخل الواقعية والخيال ، ويتقاطع الغريب والتشويه مع المغامرة الفرامية ، تحت تأثير وهي اخلاقي متيقظ ، وان اختبا وراء الابتسامه .

الفودفيل السوفييتي :

للفودفيل جدور بالغة العمق في التقليد المسرحي الروسي ، بحيث ان اشكاله استغلت وجددت ، حتى بعد الثورة . ففي « تربية الدائرة » ،

(عام ١٩٢٧) مؤلفها « فالتين كاتاييف » (Valentin Katalev) (ولد عام ١٨٩٧) كما في « (حياة خاصة) » ، لـ « نويل كوارد » (Noël Coward) يتبادل اربعة أزواج العلاقات فيما بينهم . والحدث يجري في اوج شيوعية الحرب ، عام ١٩٢٠ ، في موسكو . وقد عرضت تساوة هذه الفترة وبصاحبها ، بنضارة ودونما افكار مسبقة . والازواج الاربعة ساكنون معا . فينشرب جدل مباشر بين اعضاء الحزب ورفاق الدرب . ويشير التعصب والا مبالاة ، وقد وضعا على صعيد واحد ، ضحكا محببا . ويستهدف التمثيل المسرحي غاية هزلية في جوهرها . ولا تتخطى السخرية ، الا نادرا ، حدود التحجب . ويحتوي البناء الدرامي ، الوفي للتقليد ، مواقف ومفاجآت مسرحية ذات تأثير مؤكد .

وتستوحى « ابن الآخر » (عام ١٩٣٤) مؤلفها « فاسيلي شكفاركين » (Vassili Chkvarikine) (ولد عام ١٨٩٢) ، نزاعات عاطفية سخيفة الى حد ما ، وان سيزها ، وان كان لا يخلو من امكانيات مسرحية ، ليبدا ثقيلًا وغير موفق سيكولوجيا . ويلاحظ فيها ارباك واضح على صعيد التعبير (و « الواقعية الاشتراكية » في اوج تأكيدها) . ويود الشخصوس ان يكونوا مرحين ، ولكنهم يتبدون على الاربع محزنين .

وتظل الروح اكثر رقة وحدة في « الخارج على القانون » (عام ١٩٢٠) لـ « ليف لونتس » (Lev Lounts) (١٩٠١ - ١٩٢٤) ، و « البرفوث » لـ « افكينى زامياتين » (Evgueni Zamiatine) (١٨٨٤ - ١٩٣٧) ، مع انهما تفلان في حدود تمرين ، ومحاولة مليئة بتخييل رمزي .

وكان الكاتبان ينتميان الى الحركة الشهيرة حركة « اخوة سيرايبون » ، التي لعبت دورا قياديا في الحركة الثقافية الروسية ، خلال سنوات شيوعية الحرب ، والتي شتتت فيما بعد . وكان « لونتس » في خطابه « الى الغرب » ، يناهز بادب وبمصرح يتسمن بالقصّة الخالصة ، والفن الدرامي الخالص ، في الاتجاه الذي كان ، في الوقت نفسه وعلى الصعيد نفسه ، يتطور فيه اخراج « تايروف » .

وتشكل « الخارج على القانون » مثالا نموذجيا على ذلك . فهي تقع في اسبانيا خيالية ، وتخصص للسعي وراء قصة مليئة بالمغامرات ، في ذاتها ولذاتها . وانها لتمتلك ، في الحقيقة ، ايقاعا رشيقا فريدا . فان « زامياتين » ، ذا التربية الانكلوسكسونية ، يستند خصوصا الى مواقف هزلية وتلميحية . ومن الجلي كليا ، ان امكانات واسعة كانت تنفتح آنذاك في الثقافة الروسية ، في اتجاه « اجتماعية هائلة » . ولقد خنت في المهد بسبب نزوب النظام .

وتقدم « البرغوث » ، المقتبسة عن قصة « ليسكوف » (Leskov) « الاسر » ، البرهان على خيال تمثيلي فني ، يعتمد التقاليد الشعبية ، وتلونه سلسلة من المغارقات التاريخية ، او الاسترجاعات الاسطورية ، في نسيج ثقافي غليظ ، يشل احيانا مرحا حادا .

ولقد سلك هذا الدرب ايضا « ميخائيل بولكاكوف » (Mikhail Boulgakov) (١٨٩١ - ١٩٤٠) . فعمل اولا مع « ستانسلافسكي » على اعداد روايته « العرس الابيض » . ثم ، اذ واصل العمل في مسارح الدولة بوصفه « مسرحيا » (اي مستشارا فنيا) ، كتب سلسلة من المسرحيات ، التي لم تعرض قط تقريبا ، بسبب تدخلات السلطة السوفييتية ، بصورة مباشرة او غير مباشرة . وفي الادب ، فان « بولكاكوف » فرض نفسه بهذه الرواية « العرس الابيض » : فقد ترك اثرا عميقا ، لانها كانت المرة الاولى التي تصور فيها شخصيات من الماضي ، معادية للثورة ، تتصف بشيء من الانسانية . واراد « مسرح الفن » ان يحولها الى عرض مسرحي . فوجد « بولكاكوف » نفسه ، فجأة ، كما يروي في كتاب « رواية مسرحية » ، مقدوبا من الاوساط الادبية ، حيث عاش حتى ذلك الحين ، الى وسط « مسرح الفن » . وبعد العديد من المصاعب ، فقد سمح « ستالين » نفسه بعرض « ايتام ويينينغ » (عام ١٩٢٦) . وهي الشكل المسرحي لرواية « العرس الابيض » . ومنذ ذلك الحين ، مارس « بولكاكوف » نشاطا مزدوجا : نشاطا كروائي ، لم يكذ ينشر قط ، في حياته ، واعيد اكتشافه عمليا ، منذ بضع سنوات فقط ، ان في الاتحاد السوفييتي ، او في اوربا الغربية ،

ونشاطا كمستشار مسرحي . وهي المهنة التي وفرت له اسباب العيش . ولقد اذن له بأن يمارس تقريبا نشاطه الاول ، على الرغم من عداء الرسميين الواضح له . ولكن نشاطه كمؤلف مسرحي ، حظرت عليه عمليا . فعملت مسرحياته على الدوام ، اما بعد التدريب الاخير ، واما بعد بضعة عروض . ونمت قريحته الخلاقة في خطين : فهو تارة يترسم خطى « العرس الابيض » ، فيذكر نزاعات الحرب الاهلية ، كما في « السباق » (عام ١٩٢٨) ، وطورا يقترح مواقف هزلية - ساخرة ، وليقة الصلة بالراهن ، كما في « الجزيرة الارجوانية » (عام ١٩٢٨) و « ايفان فاسيلييفيتش » (عام ١٩٣٥) . ودونهما درب ثالث يقدم سلسلة من التصويرات التاريخية كما في « الايام الاخيرة » ، وقد كتبت عام ١٩٣٥ ، حول موضوع النزاع بين السلطة القيصريّة وبوشكين ، وكما في « مولير او مؤامرة المتزمتين » (عام ١٩٣٦) ، حيث يدور النزاع بين المتزمتين ، الذين يؤثرون على لويس الرابع عشر ، و « مولير » ، واخيرا في « دون كيشوت » (كتبت عام ١٩٣٨) ، التي تميل الى الميلودراما . وفي هذه المسرحيات الاخيرة الثلاث ، يتنازل « بولكاكوف » لشكل مسرحي يميل الى التقليد ، ويستوحى ، عمليا ، نماذج القرن التاسع عشر ، الفرنسية . والى ذلك ، فان هذه المسرحيات الساخرة نفسها ، تذكر على نحو مباشر تقريبا ، بالفودفيل ، ولكنها تقتفي ، بصورة رئيسية ، مثال « فوغول » . ومع ذلك ، فقد تكون « الجزيرة الارجوانية » واحدة من الاعمال المسرحية ، التي تحقق اعظم توازن بين وضوح الجاز وواقعية مسئلية كاريكاتورية لدى الشخصوس ، وليس في المقصد اي لبس . فقد كتب « بولكاكوف » نفسه : « ارى من واجبي ككاتب ، ليس التذامات من اجل حرية الصحافة وحسب ، ولكن ايضا النضال ضد كل اشكال المراقبة ، ايا كانت السلطة التي تمتلكها » . فان النقل الخيالي لقصة حقيقية - ازاء المراقبة الديوانية للعروض ، تمارس بثقل ودون اي لمسة ذكاء - يتجسد على المنصة بواسطة مفامرة على طريقة « جول فرن » (Jules Verne) ، يتحكم بها المراقب ايدوبولوجيا ، بحيث تنشأ نقاشات لا تنتهي مع مدير المسرح ، الراقب في انقاذ عرضه ، مهما كلف الامر ، والمكره على جميع التنازلات . ويتبدى الهزل بصورة دائمة .

وهو مزاجي يذكر بالابوريت ، ولكن بفهمات لازمة ضد رمزية ما ، وهو ، في آن واحد ، طليعي من حيث الشكل ، وفوري سياسيا ، كما كان تطور لدى « مير هولد » و « ماياكوفسكي » . وانه لنقد موفق وشجاع ، يجب التمعن فيه في اطار مسرح الحجرة لـ « تايروف » (Tairov) اي بوصفه استعادة للفودفيل ، بله للابوريت ، ومن حيث انه تأكيد مجدد للقيم المسرحية في ذاتها ولذاتها (وقد يقال اليوم « ان الوسيط هو الرسالة ») .

ان « ايفان فاسيلييفيتش » ، عمل اخر ، ناقد وخيالي ، يستهدف سلسلة من شخصيات العالم السوفييتي في الثلاثينات . وهو يهاجم على نحو اكثر مباشرة ، بعض الاهداف التي سبق لـ « ماياكوفسكي » ان عينها ، لا سيما في « العمامات » : وهي ، باختصار ، استبداد الديوانية . وجاء النقل فريدا الى حد ما ، ولكنه ، في جوهره ، يقتصر على مخططات كوميديا السلوك ليس الا . ويقوم اسلوب « بولكاكوف » الشكلي ، على الانتقال المستمر من الملاحظة الواقعية الى التشويه الخيالي ، حتى عندما يخلي النقد المكان ، كما في « السباقي » ، لتصوير مناخات ومصائب : هرب « البيض » عبر اوربا ، اثر الهزيمة .

ان مجمل اعمال « بولكاكوف » المسرحية يعطي الانطباع من عمل كان بوسعه ان يتخذ ابعادا واسعة ، لو لم توقف المصائب الخارجية ، باستمرار ، تطوره . فهو ، اذن ، اشبه شيء بمخطط كبير ، شغل المؤلف بافراط ، بمصره ، حتى يتسنى له ان ينضجه ، اما باعادة بنائه ، واما بتوضيح فكرته .

« كاراجيال » والمسرح الروماني :

ولد المسرح الروماني لدنيا الفن ، مع « ايون لوكا كاراجيال » (Ion Luca Caragiale) (١٨٥٢ - ١٩١٢) ، وخصوصا مع رائحته « الرسالة المفقودة » (عام ١٨٨٤) . والامة الرومانية تستيقظ في الوقت نفسه . فترافق الحياة المسرحية انبثاق الروح القومية المتدفق ، وما بين

« المقتش » و « راباكاس » ، تكمل « الرسالة المفقودة » ، في لعبة مسرحية لا تقاوم ، لوحة المجتمع الاوروبي ، خلال القرن التاسع عشر ، في ملاقاته بالمؤسسات السياسية . وان طابع الشخص ليتخذ لونا « فوغوليا » متميزا . وللبناء الدرامي نصارة في الابداع والمواقف ، تذكر بلمهر اكتشافات « سكريب » و « لايبش » التقنية . وما هو اصيل حقا ، انما هو طابع الغرابة ، الذي يهيم عليه السخرية ، والذي يشعر معالمره بأنه مدفوع بتدخل شخصية مفصلية ، يالمنها المؤلف على حل الخاتمة الحقيقي ، وهي ، اذ تظت من عمومية الرمز ، تنجح في ان تصبح الصورة الواقعية لمقتضيات اسمى ، وللطريق التي ترسمها القصة : نغني بها شخصية « المواطن الجدل » . ثمة سمة أخرى بارزة من روح « كاراجيال » ، هي ارادته في التوضيح . فسخريته لا تمارس في فراغ ، وليس ما يحركه بمقصد للميري صرف ، ولكنه هدف جيد التحديد : انتقاد الواقع الاجتماعي من مظاهره الخبيثة ، والتعرية الكلية للعلاقات الحقيقية القائمة بين الطبقة السياسية الحاكمة والاطراف الاقتصادية المسيطرة . وهو لا يقتص شخصه الى دمي ، الى مجرد افراوات لشرط اجتماعي ما : انه يجعل منهم بشرا ، لهم أحزانهم وأهواؤهم ، ولكن موقفهم يأتي نتيجة لآوضاعهم الاجتماعية . وهكذا يعطد « كاراجيال » الضرورة لحياة ديمقراطية حقا ، تتشكل فيها آراء المواطن (هذا المواطن الذي ينتهي به الامر دوما الى التساؤل : « ولكن أنا .. لمن أصوت ؟ ») داخل ضمير حر ، لا ضمير مكره . ويؤكد في واقعية مقتضى حرية فعلية ، في الفكر والرأي ، وحرية توازن حقيقي بين المواطنين والحاكمين .

ولا ينسى « كاراجيال » ان وراء الواقعة الاجتماعية ، يختبئ نسغ انساني ، كائن ودود ، وان اصبح اداة مدنية لصلاقة اجتماعية منحطة ومكرة ، الا انه يخضع لامتحان الاوضاع ، ويشعر بمدى البؤس الذي يقوده اليه رداء موافقه : نرى ذلك خصوصا في الشعور الذي يربط « ستيفانو تيباسكو » بـ « زربي تراهاناش » . والادانة ، لدى « كاراجيال » ، لا تلمي قط الشفقة ، ولا تلمي السخرية . التفهم ، ولا السلبى الايجابي .

الفصل الثالث

مسرح "بولفار"

من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين

منذ نصف قرن ، يركض المسرح الفرنسي وراء سراب : تجديد مبادئ مسرحية البولفار ، إذ يقتفي خطاها ، ويقوم مجددا بتلك الثورة التي صنعها مسرحيو البولفار في « العصر الطريف » بدءا من فودفيل الامبراطورية الثانية .

إن السخرية المجهلة التي مارسها «بشتالي» « روبير ده فليز » (Robert de Fiers) (١٨٧٢ - ١٩٢٧) و « غاستون - ارمان ده كايافيه » (Gaston - Armand de Caillavet) (١٨٦٩ - ١٩١٥) - والتي تألفت خصوصا في « الملك » (عام ١٩٠٩) - تتناول مع القوحت السلوكية لـ « تريستان برنار » (Tristan Bernard) (١٨٦٦ - ١٩٤٧) ، الذي كتب رائعة صغيرة ، في الهزل والحنان ، بمسرحية « القهى الصغير » (عام ١٩١٢) ، أو مع لوحات « جول رينار » (Jules Renard) (١٨٦٤ - ١٩١٠) ، التي تجمع في آن بين المودة والعداية - في « خبز الاسرة » (عام ١٨٩٨) و « لذة الانفصال » (عام ١٨٩٧) - والتي هي بمثابة ملحق لنصوصه الكبرى ، وتطبق عليها ، أو أيضا مع السيكلوجيا الدقيقة لـ « ألفريد كابو » (Alfred Capus) (١٨٥٨ - ١٩٢٢)

و « مورييس دونيه » (Marcel Achard) (١٨٥٩ - ١٩٤٥) . وبعد الحرب ، انتشرت روح « مارسيل آشار » (Marcel Achard) الفوضوية ولكن الرفيعة ، وانفصل « اندريه بيرابو » (André Birabeau) .

ان كوميديات « جول رومان » (Jules Romain) (١٨٨٥ - ١٩٧٢) ، ذات الخلفية الاجتماعية ، أحدثت أصداء امتدت طويلا . وان أكثرها نجاحا ، من الزاوية المسرحية ، كانت الثنتين قام باخراجهما « جوفيه » : « كنوك أو انتصار الطب » (عام ١٩٢٧) و « السيد تروهادك » ، مأخوذا بالفسق » (عام ١٩٣٠) ، وكتاها تظهر شخصيات نموذجية ، تقدم لها الحياة الاجتماعية مبرر وجود وسندا اخلاقيا : وذلك ، في ضوء ساخر ، ولكنه ، مع ذلك ، لا يفقدها شيئا من صحتها . ففي المدينة الصغيرة ، التي يقصدها « كنوك » ليمارس فيها (وقد اشتهر « جوفيه » بهذا الدور) ، ينجح في فرض العلم الطبي على انه ضرورة يومية ، لا مفر منها . الامر الذي يعود عليه ، بالطبع ، بـكسب معنوي وملاي . ويستخدم « جول رومان » تقديما دراميا وحوارا ، يحدثان أسلوبا جافا متوقفا ، يكاد أن يصبح بيانيا ، وبرهانيا .

ان « جورج دوهاميل » (Georges Duhamel) (١٨٨٤ - ١٩٦٦) و « جان ريشار بلوخ » (Jean - Richard Bloch) (١٨٨٤ - ١٩٤٦) ، اللذين جمعتهما رؤية أدبية واحدة ، قدما ، بنورهما ، بعض المسرحيات التي تقع على مستوى لا يشك في ثقله ، ولكنه ، مع ذلك ، يفتقر الى ما يميزه : « بلوخ » : « الامبراطور الأخير » (عام ١٩٢٠) ، و « دوهاميل » : « عمل الصائرين » (عام ١٩٢٠) .

وبعد ذلك بمشر سنوات ، أعطى « ارمان سالاكرو » (Armand Salacrou) و « جان انوي » (Jean Anouilh) مسرح البولفاز ، قواما شبه شيطاني .

سالاكرو :

قد تبدو أحيانا ابتسامة « سالاكرو » ، المرأة والخفية ، مجانية وبعيدة : على العكس ، فإن مفارقة العصر بالذات ، هي التي تمكسها بصورة غير مباشرة . فإن التفاوت يفاجئ ويحير . فيواجه المرء مجازا ورمزا متصلين ، لذلك الضيق منه ، ولتلك المتناقضات منها ، التي أشبعت بها حياتنا الاجتماعية ، حتى أدق أليافها . فهناك ، من جهة ، الاندفاع المحتومة والتي لا تكبح ، نحو التقدم ، وهناك ، من جهة ثانية ، الاستعداد الأبدي للشر والخطيئة ، الخاص بالطبيعة البشرية . بحيث يتساعل المرء دائما أن كان يمكنه تخفيف الشر المنتشر في كل مكان في العالم ، ولو قليلا . ويبدو أنه من الممكن تغيير المجتمع وتحسينه ، وذلك بلوغ ضمير إنساني ، مختلف وأفضل . ولكن كل ثورة دينية ، أخلاقية أو سياسية ، تفضي دائما إلى الأفلاس ، لأن الناس يتنكرون لأنفسهم . ومع ذلك ، فالثمار تنضج . ولكن الحزن بات يظلفها .

وقد قدّم « سالاكرو » مثلا ، أراده متواضعا ، على هذه الشريعة الإنسانية ، مثلا متطرفا بسبب ما يتبدى فيه من رقة ، ولكنه ، بحكم هذا الظرف بالذات ، يكتسب دلالة أكبر ، في « إنسان كسائر الناس » (عام ١٩٣٦) . وأن كل مشاهد ليجد نفسه في شخص « راوول سيفيه » ، معتمد جمعية قطنية . أن الزلة تحطم حب « راوول » و « إيفلين » ، وحب السيدة « برت » و « دنيز » ، الذين كانوا ، فيما يبدو ، سعداء . هي قمة درامية . والحب يلوّث بالاقرار أو بالعنف : كي يعدم ، بطريقة ما ، وهم البهولة . ولا يسع الحب إلا أن يعيش ، ولكنه لا يسعه إلا أن يعيش أيضا بالزلة . ولسوف يستمر لدى « راوول » ، ولدى « إيفلين » ، وأيضا لدى « برت » التي طالما تنهف إليه . فالحب ، شأنه شأن التقدم في المجتمع وفي التاريخ ، يشوّه ذاته بأسلحته اللاتية ، ومع ذلك فهو لا ينقطع عن الوجود ، ومن تحقيق مصيره .

ثمة سؤال يطرح على « سالاكرو » ، وهو عامل حاسم في موقفه .
انه سؤال لازم والههم العلاقات النهائية بين الفلسفة والديانة لدى
« كيركغارد » (Kierkegaard) و « شيستوف » (Chestov) : هل
السعادة ، بحكم الطبيعة ، في نزاع دائم مع المعرفة ؟ فقد تكون المعرفة
خطيئة ، ضيقا . وعندها تكون الحقيقة لا اخلاقية وظالمة : فيجب
رفضها . وان العاصفة التي يثيرها افتراض مريك كهذا ، نجد ههنا
بعض جوانبها ، ولكن من باب السخرية : هي عاصفة في كأس ماء - اي
في قصة زوجين عاديين : « راوول » و « ايفلين » . وان اقرار « راوول »
وحقيقته ، لينتزعان منهما الوسيلة الوحيدة التي كانت تحقق سعادتهما :
حب لا حدود له . فوجودهما عادي ، وعاديتان ايضا طبقتهما
الاجتماعية ، وقصتهما . واذ يستبعد كل وهم ، وكل تضخم تصوري ،
نجد المأساة البشرية نفسها وقد تقلصت الى حدود اللذاتية : اي الى
مصرها المحصور بين الرجاء والياس ، في مد وجزر دائمين . واذ يدفع
« سالاكرو » مسرحية « البولغار » الى ذروتها ، فهو يسعى لان يعطيها
قيمة رمزية ، ويجعلها تقترب من التعريف بعصر ما ، وباخلاقه ، بله
نحو يخفت هزله ، كلما تكرر . وينكر « سالاكرو » باله صادق ، على
نحو يخف هزله ، كلما تكرر . وينكر « سالاكرو » باله صادق ، على
الوجود اي مبرر . ويجد له محتوى متعدد ، ذا وجوه كثيرة ، وغنيا
بالامكانات . ولكن العوامل المختلفة لا تتحد فيه ، وعلى العكس من ذلك ،
يلغي بعضها بعضا . ومع كل ذلك فبوسع الحياة ان يكون لها معنى
ايجابي . ولكن اليوم ، لم يتبق لـ « انسان كسائر الناس » ، لا يملك
القوة على التمرد ، ولا على ايجاد حلول ، الا القرف ، ومجرد القرف ،
تلاسه متعة النكتة : « ان الناس ، بالتأكيد ، لا يحبون المشاريع
اليائسة » . وان شخوص « سالاكرو » لتبرهن على ذلك .

تلك هي مادة كوميدياته - منذ الاولى منها - التي احدثت صدى واسما ، لاسيما « **مجهولة آواس** » (عام ١٩٣٥) و « **من أجل الضحك** » (عام ١٩٣٩) . وهو بطور فيها تقنية تصويرية ، لامعة ومبتكرة . فتصور « **الأرض مستعمرة** » (عام ١٩٣٧) اكتشاف القارة الأمريكية . والمرحجية تبدأ عندما يصل الخبر مدينة « فلورنسا » ، ولدور أحداثها طوال السنوات الست التي يمر فيها « **سافونارولا** » (Savonarola) وينطفئ ، كأنه النيزك ، ويصف فيها « **سالاكرو** » ردود افعال مجموعة من الشخصيات ، ويصور الاضطرابات التي تحدثها الظروف التاريخية ، في شؤونهم الشخصية . ويدع ظل « **الاخ** » يحوم فوق رؤوسهم ، وهو يتأرجح بين الحماس والانهيار ، وبين المنطق والهستريا . يستخدم « **سالاكرو** » في « **الأرض مستعمرة** » أيضا وسيلته المألوفة : ادخال رؤى جديدة في تصاميم مستعملة . ويستعيد هنا - في تسويغ من الموضوع - الدراما الرومانسية ، ذات الاسلوب الالماني . وان المواقف لتخضع لقتضى : هو الكشف من صفارة الشخصوس الذين يجرفهم مصير تاريخي اكبر من مشاعرهم ، وأفكارهم ومودائعهم . فيملنون « **ان الأرض برتقالة في السماء** » . وليسوا هم الا مظاهر عابرة لهذا العالم . ومع ذلك ، فان عدالة تاريخية تتكون تحت أبعد الاشكال عن التوقع ، وخلال أحداث خالية من النبيل ، وان القيم الأساسية في الحياة ، على الرغم من الانحرافات التي تفترضها (وان بنية سليمة) ، لا تهزم البتة بصورة نهائية . وان الوصف الدرامي ليوفق ، هذه المرة ، بين اسلوب التصوير الشامل والاحساس بالتفصيل . والاهواء البشرية تداهم في تضاميتها الحميمية ، وهذا لا يظن من عظمة .

في « **خطاب الهافر** » (عام ١٩٤٣) ، يثبت الريف الفرنسي ، بلوساطه الاجتماعية المميزة ، التي تجهل مبرر وجودها . فنكتشف فيها مآسيها البخفية ، مردانة باغراض ميتافيزيقية (وهي تذكر باغراضات « **بريستلي** » (Priestley) المعاصرة) . فالشخصوس فيها ، وقد خدلوا من جميع وجهات النظر ، على صعيد الحقيقة والاخلاق على السواء ، يقترحون ،

بقلم « سالاكرو » ، واقعا خاصا - هو شبح مأساة كل منهم - في عصر يعود الى الذاكرة كانه كابوس ، وان كان شعاع من نور يخترقه .

هي هي اللعبة ذاتها في « ليالي الفسب » (عام ١٩٤٦) : محاولة كريمة وامينة للحدث ، حتى في التفاصيل . وقد اراد « سالاكرو » ان يطيل نظره ، ويبسط ما رآه ، ولكنه لم يلق بكل ثقله في موضوعه . فان « جان » ، وهو مناظر ومخرب ، يلخص المقاومة كلها . فينسف قطلوا ، ويصاب بجراح ، فيلجأ الى اصدقاء يستلمونه ، في جنبهم ، لثمنو . فيقتله رجال البوليس ، دون ان ينجحوا في اخضاعه . وهناك ايضا زوجته ورفاقه في النضال . ويتركز الاهتمام على « بيريت » و « برنار » ، الزوجين الخائنين ، غير الواعيين تقريبا . ويخضع « برنار » خضوعا تاما لـ « بيريت » . ولذا اقدمت « بيريت » على الخيانة : اهو الخوف من التورط ؟ هي الرغبة في حماية ابناءها من عاصفة ممكنة ؟ ربما ما تزال هناك احقاد مكبوتة وعنيدة . ولكن المأساة لا تنضح . وكلاهما يريد السلام . وكلاهما يريد الاعتقاد ، مهما كلف الامر ، بانه يتوجب عليهما الا يقتالا . والقصة كلها مثيرة ، تحركها حيلة تقنية خاصة : ان تجعل الشخص يتكلمون بصد موتهم ، وان تذكرهم بواقع الماضي ، لدى اتصالهم المباشر بالاحياء . ومع ذلك ، فان تقنية التذكير كانت اكثر جدوى في « مجهولة آراس » . وهي ، هنا ، تعطي نتائج متغلوة ، وهي احيانا متصنعة وهامضة . ويترافق التقدم الدرامي مع ملاحظات وتلميحات سيكولوجية . ويقترح نزاعات في الافكار ، كما في الشاعر . ويعطي مختلف الشخص فرصا لبعض الاكتشافات السيكولوجية الفريدة . وللحوار حركة واسلوب يكشفان عن صفات ادبية جيدة . ومع ذلك ، فالمادة والبنية تفلان ، في جوهرهما ، ميلودراميتين ، ورومانسيتين ، بالمعنى المتدني للكلمة .

ويدأ من « ليالي الفسب » ، يسعنا ان نلاحظ ان « سالاكرو » ، في حين يتبنى مواضيع ، وخصوصا ظروف ذات اجناس مختلفة ، يعجز عن التخلي عما كان الثابت في اعماله السابقة (وهي افضلها) : الا وهو

إضفاء مظهر ميتافيزيقي وأخلاقي على المغامرات اليومية ، خصوصا العاطفية ، للبورجوازية الفرنسية ، الوسطى والعلية . وكان قد أعطى بعدا جديدا ، « الحالات » التي كان المسرح الفرنسي ، منذ قرن ، يطرحها بالقي . وأما لعبة الحب والخيانة ، التي كانت قد أصبحت تقليدا مسرحيا ، فقد غطتها بسلسلة من الاختبارات والتعمقات السيكولوجية ، التي أهدت الاتصال مع واقع المشاهدين اليومي . ومع ذلك ، فإن محاولة التجدد في « ليالي الغضب » ، تبدو واضحة . ولكنها تظل في منتصف الطريق . فالؤلف يجد نفسه متألزا بالأحداث ، ويرى من الضروري تصويرها ، لأنه يرى مدى تشوش الضمائر بها ، ولكنه ينتهي به الأمر إلى السقوط مجددا في مخططات ما قبل الحرب .

ان « الجندي والساخرة » (عام ١٩٤٣) تسلية خالصة ، كما يصرح بذلك المؤلف . وان الخلفية التلويخية - الفراميات الصاخبة بين مارشال « ده ساكس » وأحدى الممثلات - لا تقوم هنا إلا لتجعل السيكولوجيات ، المثيرة والممتعة ، تتوهج .

وان « أرخبيل لونوار » (عام ١٩٤٨) لصورة ساحرة ، مسلية ومعقولة - وفق التوجيهات الكلاسيكية للتقليد الهزلي - لواحدة من مائتي أسيرة يقال أنها تسيطر على فرنسا . وهي واحدة من الأعبال التي تجلب القارئ بمعرفة أدبية مرهفة ، وبدكاء ناقد محبب . وقد أضاف عليها « سلاكرو » ، في سبيل تمثيلها ، فعلا ثانيا . وبذلك قيدت الضرورات العملية لإلهامه ، وجعلت مسرحيته هجينة ، ذات خاتمة مستعارة ، مقحمة . تذكر بنفسه الأدبي في شبابه ، وتعرف النتائج المكتسبة . فالفصل الثاني لا يفتح ، ويحطم مرجح الفصل الأول ، الذي أريد له أن يكون « ميتافيزيقيا » . وفي الحقيقة ، فإن النقد لا يتخطى حدود الطرافة : فإن الفضائح التي تسجلها الأخبار الصحفية ، هي أكثر ضجيجا ومفاجأة . ولقد اكتفى المعجوز « لونوار » بالقليل . وإن رثاء سائر المراد أسيرة « لونوار » أكثر من طبيعي ، لكي يفاجئنا . وإن الواقع ، بالتأكيد ، لاكثر تعقيدا .

« كان الله يعرف ذلك » (عام ١٩٥٠) تعتقد بعض القصص الغرامية العادية جدا ، بواسطة خلفية تقع إبان المقاومة ، واطار اخلاقي يعيش وفق منطق لا يرحم لتدريسية مسبقة . فاراد « سالاكرو » ان ينعش وسوسه ، بتسليط ضوء « لولر » الساطع ، عليها . والتأثير فيها واضح لثقافة ما ، تميل الى البروستاتية ، وترتاح لهذه العذابات التي يتداخل فيها الجنس والدين ، (في منظور اقرب الى المعرفة منه الى الايمان) .

ويعود « سالاكرو » بصراحة في أعماله الاخيرة ، « مبعو من الله » (عام ١٩٥٨) و « المرأة » (عام ١٩٥٦) ، و « امرأة بالغة التزاهة » (عام ١٩٥٧) ، و « شارع دوراند » (عام ١٩٦٢) ، يعود الى روح مسرحياته لما قبل الحرب ، ويقف كتابته أيضا على تلك الاوساط الريفية ، التي يحتفظ بذكرها . وان اللامسات المتألقة والمهلوات التقنية ، ليست بغائبة . ولكن الجنس يفقد اتصاله بمصره ، ويفقد الإلهام حدته وابتكاره . فان الزمان والاحداث تركت بعيدا وراءها الصيغ التي يحاول « سالاكرو » ان يجد لها مغزى جديدة .

انوي :

ينطوي الانسان الحديث على حاجة ، فيزيولوجية وسيكولوجية في آن ، الى التلمس الذاتي ، من طريق الذاكرة ، والمذكرات الحميمة ، والاعتراف بزلاله وبانحطاطه ، المقصود أو غير المقصود ، من الملائكية الى الحيوانية . وان « جان انوي » (Jean Anouilh) هو بطل دراماته الثابت . فكل رد من ردود مسرحه ، هو رد من حياته . وكل جنحة ناجزة هي زلة من زلاله . وكل موقف من مواقف شخصه هو انعكاس للصور التي احاطت بصباه . حتى ان أعماله تتبع نفس المنحنى السدي تتبعه حياة انسان : فالتزاع الدرامي ينمو فيها ، على نطاس واسع ، ولكنه وحيد . وان الوجوه التي يجول في وسطها مصير البطل ، تحتفظ بملامح متماثلة على الدوام ، ثابتة ، حجرية . وان « جان انوي » لينتمي

الى اولئك الذين يتخذ الفن ، بالنسبة اليهم ، معنى شخصيا خصوصا ،
وبعد مفاجأة وتحرر : انه اعتراف علني ، تردت اليه الحياة .

ان النزاع الاساسي في درامات « جان انوي » ، وحدود الخطأ
الذي يلغم الوجود ، من نتاج البيئة العائلية حيث يترمرع المرء ، وحيث
يحكم عليه بالعيش ، فيما بعد ، على الرغم من كل تمرد . ويحاول
الهرب من الموقف الذي يضعنا فيه المصير ، ولكن زمن المغامرة والرجاء
قد انقضى . والحياة تسجل إفلاس هذه المحاولة : تلك هي الحال في
« المسافر من دون متاع » (عام ١٩٣٧) ، و « المتوحشة » (عام ١٩٣٨)
و « اوريبسيس » (عام ١٩٤٢) و « روميو وجانيت » (عام ١٩٤٦) .
وعندما يسمى « انوي » لان يبدو مرحا أو صافيا ، فان نقشفه لا يقل
لهذا السبب ، وضوحا . ويبدو ان « القطع الوردية » تظهر امكانية
الهروب والسعادة في عالم جديد : وهي ، في الواقع ، تشير الى
هشاشتهما ، وتجعلهما خرافيين وخياليين - كما هو حب الامر في
« ليوكاديا » (عام ١٩٤١) - وتتيح التبصر بلن خير حل للحياة هو
نفيها في الحلم ، في تلك الصور الوردية التي يمل بها المرء نفسه ، عندما
يقف خارج الواقع والحس المشترك .

ان البيئة العائلية ، التي توحد الافراد في مجموعة اولية ، لوئت
جميع العلاقات الانسانية ، ونخرتها وأفسدتها . فقد ابدعت شبكة من
المؤامرات واشكالا من العنف والرتاء ، والحق والكتب ، لا يمكن تجنبها ،
وينتهي الامر بالمرء ، حيالها ، الى تحطيم ميرور وجوده ، اذ يفدبه
بكل ما يخفيه من شر وفجاسة . وطالما كان المرء طاهرا بصد ، ولا يريد
ان يتنازل ، فانه يخوض نضالا لاهوادة فيه ، ليقنع الآخرين بلن
النشر قابل للتشفاه ، ولينتزعهم من مصيرهم . والصراع شهم ، ولكنه
مهزوم مسبقا . وينتهي الامر بالمرء الى ان يساق طوعا الى ميطن
اولئك الذين كان يرجو إنقاذهم ، فيخبط كل شيء ، ويفقد كل شيء .
وخلال الصراع ، يظهر الحب ، الذي قد يستطيع إنقاذ المرء من البيئة
العائلية واقتيلده الى آفاق الحياة . ولكن الحب لا يظفر قط بالعقل ،

وهو أبدا ملفوم بالموت (كما هي الحال بالنسبة إلى « أورفيوس » و « أوريديس ») ، بالنجاسة والانحراف . وإن مصر الحقيقية والخطيئة الأصلية ، ليتكرر على صعيد كل وجود .

وتنتمي كل من « انتيفون » (عام ١٩٤٣) و « ميجه » (عام ١٩٤٨) إلى جنس تجديد الأساطير الكلاسيكية . أمي أساطير ؟ أمي نزاعات فكرية ؟ تقاطعات تاريخية ؟ حنين شاعري إلى الرموز الإنسانية ؟ إنطواء على هذه البراءة ، وظيفة تدميرية ، متفاوتة الومي . وفي منطلق هذا متألقا . و « انتيفون » مثال كامل على الشكل الجديد : ألا إنها أنيقة وحينة في تقديمها ، بقدر ما هي هشّة في جوهرها . وفي « ميجه » ، فالمقصود ، مرة أخرى ، تمرد يرمي إلى نجاة .

يعطي « انوي » مسرحياته ، استمرارية في اللون تثير الإعجاب حقا : فهو يكرر قصة براءة دنستها الظروف والبشر . ومع ذلك فهو يمتدحها بوجه متكرر وثلاثي ، وهو وجه امرأة في الخمسين من عمرها ، تمارس على هذه البراءة ، وظيفة تدميرية ، متفاوتة الومي . وفي منطلق هذا الموضوع غير المتبدل - الذي يعود بالحاح الإحلام نفسه ، وبدلالاتها الرمزية نفسها - ينسج « انوي » تنوعات مختلفة ، مستخدما أكبر قدر من المذكرات الأدبية ، التي تمكنه من المعارضة . ويفرض بكتلا يديه من أكثر المصادر تنوعا ، لدى « فيدو » و « كوكتو » ، ولدى « بيك » (Becque) و « جيرودو » .

لا تخرج مسرحية « كولومب » (عام ١٩٥٠) عن القلمدة . فهذه المسرحية تنسجم إلى درجة مذهبة مع عالم « انوي » . وهي لا تنفكر إلى بعض المجرة في التصوير ، ولا إلى مرح ملون في بعض ردودها . فهنا يصنع « انوي » مزيجا ماهرا ، يتخل فيه « الأسود » مظهر طرح محبب لأمور مشبوهة ، و « ألوردي » مظهر رواية غرامية خاصة بالفتيات . وهو بذلك يرضي مقتضيات جمهوره المزدوجة ، وينتزع نجاحا كبيرا . فإن تجديد مسرحية « البولفار » يتحقق بواسطة

تعليمات مأساوية ، وبحجة اخلاقية قائمة ، ترواح ، مع ذلك ، في تقصي جميع الصيغ الممكنة « للخطيئة » .

كما هي الحال في كل نتاج مسرحي غزير ، تتدخل ، في لحظة معينة ، لدى « أنوي » ، امكانيات اللوق والمهنة ، التي تفقد العمل شخصية ، اذ تفرض عليه اللعبة المسرحية كفاية في ذاتها : بدلا من « الترويب او الحب العاقب » (عام ١٩٥٠) ، وهي تنوع حول « مسرح فوق المسرح » ، وانتهاء بـ « القبرة » (عام ١٩٥٣) ، وهي « جان دارك » جديدة ، مروا بـ « سيسيل او مدرسة الابه » (عام ١٩٥١) ، وهي محاكاة ساخرة طريفة لولير ، و « فالس مصارعي الثيران » (عام ١٩٥٢) ، وهي تنوع لـ « فيلو » ، وتطبق عليه . وينسدر جدا ألا يؤخذ الجمهور بذلك . فان كلا من هذه المسرحيات ، اذ تستند الى تقليد متين ، تبسط بعض الافراءات السيكولوجية او الفهولية ، القادرة على توفير التسلية او إثارة الاهتمام . فيقدم إذن « أنوي » نفسه على أنه آخر تقمصات المؤلف الذي حقق نجاحا عظيما ، ولكنه لا يهمل تمثيل الاعيب ساخرة ذات « مستوى ودي » .

لاشك ان « فالس مصارعي الثيران » تسجل حقا : هو البعد الذي يكتفي فيه خييل المؤلف باحداث تسلية . صحيح أن ملامح النقد اللاذع ليست بفاخرة . ولكن ذلك ايضا من صميم التقليد ، وان رافقته مسحة من المرواة والاحتقار . فان « أنوي » يمزج بمقادير بلوعة تصوير الاخلاق ، وطابع حالات « الفودفيل » وتشابكها . وهو لا يرجع ابدا الكلفة في اتجاه او في آخر : ولا يطلنا الملل الا حيايا بعض الالاحات الحكيمية ، وهي ليست دوما ذات ذوق سليم . وفي نهاية المطاف ، فان شعورا بالضيق ينشأ ، بالضغط عندما يريد « أنوي » ان يفرغ شخصيته . وان التساوق والتوازن يظللان كاملين ، طالما يوفق في مكس ميول الجمهور الخفية ، واكثر نزواته تسترأ ، والآن منادا .

في « اورينغل او مجرى هوا » (عام ١٩٥٥) يتسم « الكونت اورينغل » وهو شاعر وزير نساء ، بطبيعة مراחק مدلل ، ولكن متمرد . انها

كوميديات زائفة ، مصطنعة ، انها معارضة هائلة ، وهي ، مع ذلك ، مسرح صرف ، يدخله المرء بمتعة . فالمفارقات ، والحكم ، والاستشهادات ، والصور الطبيعية أو الخيالية ، كل ذلك ينبع من عبث لا يوصف ، يتهم باكثر الافكار جدية . فان « انوي » يتوجه لجمهور يعي اللعبة ويهاها . ويقدم مادة للعرض ، تماما كما يؤلف بطله الشاعر قصائد للمجلات الواسعة الانتشار . فهو يجلد « الفودفيل » بطلاء كلاسيكي (اذ يعيد في هذه الحال ، « دون جوان » لولير) . وبعد ان كتب قصائد ملهمة ، جيدة النظم والتقليد ، اثر « اورنيفل » ان يتفرغ للتعامل مع النساء . فيحتك ، بالطبع ، باجسادهن ، اكثر منه بارواحهن . ويجمل وحيه يخضع لمقتضيات المغنين الشعراء (وانه لوحي مرن ، يتحكم بالقوافي والمقاطع) . ويتعرض للاهانة من قبل صديق سوقي فظ ، ولكن طيب القلب ، وهو ، خصوصا ، يملك ثلاثة مسلح . فيتيج له ذلك ان يتنقل في هواه . صحيح انه يلهو مع سكرتيره وخادمته ، وكلتاها تمشقه حتى الجنون ، ولكنه يحترم زوجته ويجهلها . فيضع « انوي » « دون جوان » ، كيفما تاتي له ، في الازمنة الحديثة ، ولكن لايسهل عليه ان يطرح ، بصورة طبيعية ، نزاعه الداخلي الجديد . ولم يوفق الا بالسير في خطى سلفه الشهير (بخلاف « ا.ف. ده ميلوز » O. W. de Milosz) وابداه المؤلف لـ « دون جوان » . وهو ، اذ يفعل ، يبسط صراعا غريبا بين القيم الروحية ، التي يجسدها كل من سكرتيره وكاهن لامبال ، وقيم المادة والحياة والواقع ، التي يؤكدنها « اورنيفل » ، ويدافع عنها ويعلنها في صفاقة وحشية ، في كل عمل وكل قول (باستثناء الابيات الدينية التي يكتبها ، في بعض المناسبات ، لكي يضمن لنفسه عطف السماء) . ويتعانق الخير والشر ، المخطيئة والطاهرة . وان « اورنيفل » ، الذي يشعر بوهن في قلبه ، ليميل حتى الى التوبة (وهذا لن يحدث ابدا لـ « دون جوان ») وما ان يظن نفسه تجاوز الازمة حتى يعود الى موقفه المألوف ، وقد زاد اصرارا اكثر من أي وقت مضى ، على ممارسة دهائه مع طفلة النساء . واذ به يصعق

على عتبة مغامرته الأخيرة . وقد زين « انوي » هذا المخطط ، لا بسلسلة من الردود المثيرة والمؤثرة وحسب ، ولكن أيضا بمبتكرات من النمط الكلاسيكي (مثلا التعرف على ابن بلغ من العمر عشرين عاما) ، أو على العكس من ذلك ، باللغة المحذلة (مثل اللجوء إلى « المسجلة » من أجل بعض المقاطع الساخرة) . وتعود المواقف والاسترجاعات إلى أكثر المصادر تنوعا ، وليس ثمة أي صعوبة في معرفتها . وإن « انوي » ليتفنن في بسطها ، كما لو كان يريد أن يفصح متواطئين معه . وتسيطر الاحالات إلى الأدب الكلاسيكي . وهي تظهر أياثارا ، لا يسمى المؤلف قط إلى التستر عليه ، للمذهب يبلغ مثل هذا القدر من التكلف مع ضرورات الحياة ، يبدي استعدادا دائما للفقران ، ويحرص على أن يجعل للشيطان مغربا . وإذا بلغ « انوي » اكتمال نضجه ، تخطى من ميدان الانفذاعات الداخلية ، في سبيل أشكال من الحياة أكثر تحررا ، يصورها بحنين ، كي يعكس على نحو محدد ومباشر ، موقعه في العالم ، بواسطة نقد مولييري ، أي يستند إلى ردود أفعال طباعية . وإن « انوي » الذي تعرف عنه نزواته المحافظة ، المتدرجة صليا في خط « العمل الفرنسي » (١) البائد ، يهاجم دنيا الرسميين الذين كانوا يسيطرون على فرنسا ، حتى « يقول » ، فيسخر منهم ويعري خبثهم . وتبدي مسرحية « الطائش » (عام ١٩٥٦) ، وأكثر منها مسرحية « بيتوس المسكين أو غناء الرؤوس » (عام ١٩٥٦) رفضا محقرا للجمهورية الرابعة ، وتعلن غالبا مختلف الموضوعات الديفولية الأوروبية عن التقليد « الموراسي » ، وهي تداني الاخلاق الفاشية . وإن التمرد والسلب اللذين يحرران شخصه ، هما تمرد وسلب اليمين الأكثر تشددا ، الذي وجد ، على كل حال ، رسلا وقادة في الثقافة الفرنسية ، من « بلريس » (Barrès) إلى « مونترلان » (Montherlant) ، والذي

(١) العمل الفرنسي : حركة سياسية فرنسية متطرفة ، ظلت ، منذ آخر القرن التاسع عشر وإلى منتصف الأربعينات من القرن العشرين ، تنادي باللكية وتناهي الديمقراطية . وكان من أبرز مثليها وكتابيها « شارل موراس » (Charles Maurras) (١٨٥٨ - ١٩٥٢) ، وقد حكم عليه عام ١٩٢٥ بالسجن المؤبد . الترجمة .

يعتني كنانة فريدة ، بطولية وفخور أكثر مما هي متحبة : تلك التي تصادفنا في « بيكيت أو شرف الله » (عام ١٩٥٩) .

ان « بيتوس المسكين » هي إحدى الكوميديات التي أحدثت اعظم فضيحة ، في السنوات الخمسين الأخيرة ، من عمر المسرح الفرنسي . فلان « بيتوس » أحد قضاة الجمهورية ، وقد توصل الى مركز عال بفضل دعم الحكومات المسماة ديمقراطية ، التي تعاقبت منذ التحرير ، بجسد الراديكاليين المعتدلين ، المتوجهين تقليديا نحو اليسار . وهو يخرج من العدم ، ويطلع بصورة لا واعية في الامتياز . ويدعوه فريق من الثبلاء والصناعيين لتناول الطعام . فيتنكر الجميع ، كل في زي شخصية من شخصيات الثورة ، و « بيتوس » في « روبيسبير » . وخلال الطعام ، تجرى له محاكمة حقيقية على اعماله . حتى انه يؤتى بشهود مباشرين ومنسبين ، على بعض اخطائه والاحداث العكرة ، التي اوى عليها الزمن . ويحس « بيتوس » بنفسه اللال والهزيمة . ويتظاهر مدعوه بدعوه للانخراط في هذا المجتمع البالغ العناء له ، ولكنه يجذبه ، في نهاية المطاف ، بقوة . وتحاك له مكيدة أخيرة ، ولذا به ينهار كليا ، وقد رد الى العدم ، حتى ان المؤلف يشعر نحوه بشيء من الشفقة : « مسكين بيتوس » . . هي أكثر من كوميديا ، اننا حيال حملة تشنيع حقيقية ممنوعة . وهي لا تفتقر ، وفقا للتقليد ، الى لادق ما الفضيحة . ويتظاهر « انوي » بمهاجمة المتنفذين ، لان السلطات الرسمية هي التي تتمرس للسخرية ، وهي التي يقطبها بالهزء ، ان لم نقل بالوحد (وهو لا يعدم اسبابا مشروعة) . وليس المهم موقعه الحقيقي . المهم ان تكون سخريته مسوقة ، وان تترجم الى حيوية مسرحية ، في لعبة متألقة من الصور والمفاهيم ، صورت في اطار نقد يتناول العصر ، ويستهدف تجديد عام ١٩٤٥ الفاضل .

و « العائش » يصور مصير جنرال متقاعد - والعنوان الثانوي يحدد : « او الرجمي العائش » - يعيش في أرضه الفسيحة ، ولكنه يواجه الفشل في حياته الخاصة ، كما في مشاريعه العامة (والمقصود مؤامرة

فلاحية ترمي الى اعادة « الكرامة » الى فرنسا ، باعادة السلطة الى العسكريين أو حتى الى الملكية) . فيضعنا « انوي » امام « مبغض البشر » اليوم ، الملمى باحتقاره واشفاقا . ويخيم ظل كبير على هذه الكوميديا (في تلك الفترة ، كان الجنرال ديغول قد احتكف في « كولومبيه » بمحض اختياره) . وتحل استرجاعات مولير محل الاسطورة ، بوصفها عنصرا قابلا للتجدد ، في ضوء المواقف الراهنة . ومرة اخرى ، يتوحد « انوي » مع بطله ، حتى لو بدأ مسيرتهما ، ظاهريا ، متفايرين جدا . وانه لي طرح ، بواسطة هذا البطل ، اسباب احتقاره وعدائه للعالم . وهو ، اذ يقدم الجنرال كضحية من ضحايا البنى المصرية والنظام البرلماني ، يثير حياله الودة والشعبية ، وان كان يبرز جوانبه المضحكة . وهو يذهب الى تعظيمه مرتين بواسطة مثلي البورجوازية الصغيرة والمتنفذين ، اليساريين طبعا . واذ يقدمه على انه بطل النزاهة والصرامة والشرف ، يستبق المستقبل المعروف . وان « انوي » ، كما هي حاله دائما ، يتخذ مادة للقوذف من مشاعره واحقاد الشخصية (وهو يجعلنا نشاهد ، في ما نشاهد ، محاكاة ساخرة لمسرح « صموئيل بيكيت » (Samuel Beckett) . وهو ، بفعله هذا ، يبرهن على موهبة درامية ابدا نضرة ، ماهرة ومرة . فالدرود والمواقف (وهي مستعادة من بعض مسرحياته السابقة : راجع التمثيل في الحديقة) تبدو وليدة لعبة . واللفة سهلة ، توجب الجدل . والشخص والاحداث والنزاعات تعطي الانطباع احيانا بانها لا تعيش الا تبعاً للحوار متائق ، ولكن مسخر لاستهلاك عابر . وبمرود المسنين ، قلص « انوي » احتجاجه الى حدود التبرم (وهو تبرم كالفه ، عادي ، يلقى تجاوبا مشجما لدى الجمهور) . ويتحول هذا التبرم يصدر عن كاتب ثري ، الى موضوع مسرحي . ولما تقنيته ، فهي تجهود في ان تصبح محببة - محببة بلذتها - بواسطة نكات وانفعالات وخيصة . فان « انوي » يكتشف ، في منتهى منحني طويل من الابداع والتجارب المتباينة ، اللعبة المسرحية ، المجانية عمدا . فلقد كان ، طوال عشرات السنين ، طرح استنكاراته الشخصية والنواظر التي نجمت عنها . اتراه التناجح ؟ لقد صممت الاحقاد التي كانت دوما تحركه . وولدت احقاد اخرى ، ولكن المؤلف يكسوها بالتسلية ، بخياله المرين .

واستمد « أنوي » ملادة كوميدية لامعة ، من موضوع كان من الممكن أن يلهم ، قبل ذلك بأربعين عاما ، شيطان الشعر عند « رويستان » (Rostand) ، وترجم إلى خطابية غنائية في « قتل في الكاثولائية » لـ « ت. س. إليوت » (T. S. Eliot) . فإن مسرحية « بيكيت أو شرف الله » ، تطرق درب الصوفية ، بمزيج من الوحي والتواضع . ولكن لايجوز ، بهذا الشأن ، السقوط في الاوهام . فالصوفية هنا ليست سوى محرض مسرحي ، مائة غريبة (كما كانت لثوملن ، بالنسبة إلى « دانونزيو » (D' Annunzio) . وإن اللاهوت الكاثوليكي ، والقديسين أمثال « توماس بيكيت » ، الذين يذكرون بسيادة الكهنوت الاخلاقية ، و « شرف الله » في كل مشروع مدني ، كل ذلك ليس سوى أداة للمخيلة المسرحية ، كما كانت بالامس الغيابة الزوجية بالنسبة إلى مسرح الفودفيل . فالملول هابرة ، وتبديل بصورة رجمية في الغالب . ويتقن « أنوي » تلقف ميل عصره . فإن صفاقاته المعلقة ، وطيشه الذي يديه ظاهريا فقط ، والبنية الدرامية المتقنة لمسرحياته ، ولفته المشحونة بحكم وقحة ، كل ذلك اكسبه أولا ابرز الممثلين ، ثم ، بحكم المنطق ، جماهير واسعة . ويلاحظ انه خلافا لمؤلفي الفودفيل في العصر الظريف (La Belle Epoque) لا يبغي قط بالنفي إلى نهايته (فهولاء ، في الواقع ، كانوا يردون الانسان إلى حقولة رغائبه) . فهو يرفض ليرضي ذوق الجمهور ، الذي يرى في النصصة مكلنا يحتاج فيه للمرء ان يطلق العنان لما كان يكبت . ولكنه يتراء هاما وشاملا للخلاص والرجاء ، عوامات آمنة جدا يسع المشاهد ان يتمسك بها : فإن الصوفية ، بسبب ما تنطوي عليه من غموض ، تبدو بحق المخرج المفضل . فإن الصداقة بين « هنري الثاني بلانجاينييه » ومستشاره « توماس بيكيت » ، تحدث انقلابا مسرحيا متقنا ، عندما تحول إلى عدااء شرس ، لان « بيكيت » ، الذي أصبح رئيس انكسترا الكنسي ، بقرار ملكي ، بات المدافع عن الكنيسة وحب الله . ويبدع « أنوي » ، داخل هذه الجدلية (التي لا تعنيه إلا قليلا) شخصيتين تتمثلان بحيوية مسرحية قوية . فإن هنري الثاني طبيعي ، مليء بالحياة ، متقلب ، بادي الغباء ، ولكنه يعرف قيمة الناس ورغائهم الخفية ، ويدرك في الصميم وظيفة الملكية ، وهو يعيش لها . وإلى جانب

لفظاظته واحكامه الخائبة ، وفي العبوديات والعرلة التي تهيه لها ، فان مصلحة أسرته تظل لا تتزعزع . في حين ان « بيكيت » ، السخي والودود ، يتعلم من الحكم ، ويعرف كيف يستغله ، ويستخدم على اكمل وجه ، موقعه كمرووس ، كصديق ومستشار ، بحقوقه وواجباته . وكان مهرجا ، زاخرا بالمرح والانسانية . فنراه يتسلم مهمته كمستشار ، ويخدم العرش بامانة ، وحس كامل بالحكم . وعندها تطرا المفامرة غير المتوقعة لمسيرة روحه في الله ، وتفضي به الى الاستشهاد . ويصور « انوي » « بيكيت » هذا الجديد ، صافيا ؛ بل فرحا ، ومجردا من كل تعصب . فبعد الاستعادة الذهنية (فلاش - باك) البدلية (التي بليت مالوفة) ، يتمفصل البناء بحيوية كبيرة ، في سلسلة من اللوحات التاريخية الصغيرة . وكثيرا ما يتخذ الرد قالبا مازحا ، وتتبع المشاهد منحنى معبرا ، مدروسا بدقة . وتحقق التسلية في القسم الاول ، الفني بالتطبيقات المهنكة . ولكنه يتدنى ، حالما يتدخل اللون الصوفي - الانفعالي ، الذي يبدو ، على كل حال ، انه لم يقنع كثيرا المؤلف نفسه .

ان آخر كوميديات « انوي » ، وهي « الغباز والغبازة وخدام الغباز الضيفر » (عام ١٩٦٨) تقدم ضيفة ، في عبارات مستوحاة من دنيا الاحلام خصوصا ، لنزاعات عائلية ، داخل بورجوازية متوسطة محترمة ، ويراهن فيها المؤلف على التسلية الصرف ، التي تعرف مهارته المألوفة ان يجعلها محببة .

ان اعمال « انوي » - وهي غريبة ، وتظل فنيا ، ذات مستوى متوسط ، على الرغم من فريدة موضوعاتها - تتطور من حالات الغضب واحلام الصبا ، المتصاعدة في سلسلة من نقلات الحياة الواقعية واليومية ، الى نضج طبع ينعكس في العالم ، ويتخذ فيه موقعا ، يتراجع بين العناء والتحالفات ، يصارع تلك المصاحب التي تقابل الفرد بالجماعة ، الواحد بالآخرين ، تبعا للدروب التقليدية ، دروب الحب والصداقة والايمان والنشاط .

استمرار مسرح « البولفار » :

خلال فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، أعاد « أندريه روسان » (André Roussin) (ولد عام ١٩١١) الرباط مباشرة ، مع أكثر الآليات الهزلية تقليدية ، دون أن يبغي سوى إبرازه الى حيز الوجود . وحقق نجاحات كبيرة : « الكوخ الصغير » (وقد عرضت أكثر من اثني مرة ، منذ عام ١٩٤٧) ، و « عندما يظهر الطفل » (عام ١٩٥٠) . ويستعيد « روسان » نهج « فيلو » ، يكتفه مع اللوق الراهن . وفي الوقت الذي يراهن فيه كلياً على عناصر النجاح ، يعرف أن بيعت الحياة في شخصه ، بفضل تصوير مرح للبيكولوجيات والطباع والأخلاق . فيواصل « روسان » ، بشيء من الرقة ، تقليد مسرح « البولفار » ، وتكتمه . فعرف ، إذن ، أن يلائم ذوق العصر (المودة) طالما دامت هذه « المودة » . ولقد أراد في مسرحية « الغرب » في المسرح » (عام ١٩٥٠) ذات الفصل الواحد ، أن يمنح ذاته غزوة سريعة في الطليعة ، قادها بدكاء وافر وألق مذهش .

ثم جاء دور « فيليسيان مارسو » (ولد عام ١٩١٣) (Marceau) (Félicien) لاعتلاء أفق النجاح ، في الجنس الخفيف واللامع ، وهو جنس لا تستطيع بعض المحاكمات شبه الفكرية أن تخفيه ، في « البليضة » (عام ١٩٥٢) : فالبيضة هي رمز المذهب الاجتماعي ، الذي يبلو التشبث به أمراً ضرورياً . وليس بأكثر فائدة ، تبني هذا المذهب في الفرد بصيغة المتكلم ، والذي تتخلله لوحات مقصودة ، والذي عودتنا عليه السينما منذ مدة طويلة . ولا يتبدل الجوهر لهذا السبب : تصوير طباع هزلية في مواقف عائلية بورجوازية ، وفي موقف المثلث الشهير . ويتعاضد « مارسو » في الجراة ، فيدفع الى قتل الزوجة المرآنية . وبهيئة شيطانية ، يستصغر الزوج حكماً باعدام الحشيق بذلا منه (والمحكمة مضحكة الى حد بعيد) . ولكن هذه المتفيرة لا تضعف في شيء قواعد الجنس ، التي لا تقوم على الحرص على معقونية العمل ، ولكن على جعلها محببة . وإذا يمارس « مارسو » هذه البهلوانية في اللعبة المسرحية المخالصة ، يوفق بالنسبة

الى نصف العرض . وعندما لم تبق من إمكانية الا الزنى ، وهن اللعب
وتناقل ، وباتت العيلة أكثر من مكشوفة . وفي هذا الجنس ، يصمد
الموضوع اذا توفر له ، بالطبع ، ممثل قادر على ادائه باتقان .

وفي « **العشاء الطيب** » (عام ١٩٥٨) ، استعاد « فيليسيان مارسو »
الاسلوب : من موضوع مركزي ، وسلسلة من المشاهد القصيرة
الاسترجاعية ، مع اضافة شخصية لنية تصور شباب البطة . وتكرر
النجاح . فالشخص والمواقف تختلف قليلا عن المسرحيات الكلامية
المعاصرة . فثمة في الخلفية ، بورجوازية فرنسية ، بالاهما وصفواتها :
وهو موضوع كثيرا ما استخدم في الادب والمسرح . فيما لجه « مارسو » ،
ان لم نقل باصالة ، فاقه بشيء من الحدة . وهكذا ، فان التحليل
السيكولوجي لـ « ماري - بول » المعاصرة ، قاس في حقيقته . وان هذه
لتشكل الاساس التمثيلي للمسرحية ..

ان « مارسيل ايميه » (Marcel Aymé) (ولد عام ١٩٠٢) ، اذ
انتقل بعد الحرب ، من الرواية الى المسرح ، لم يفقد صفاته الوصفية
الهزلية للعالم الصغير الذي يعرفه ، وهو يراهن بتصميم على التسلية
المضحكة . فان « **لوسيين والجزائر** » (عام ١٩٤٨) و « **راس الآخرين** »
(عام ١٩٥٢) تستميران من النقد الساخر مادة لعبة مضطربة من
المفارقات (ويبلغ النقد الساخر ، في الحالة الثانية ، من العنف ، ما
صدم الباريسيين انفسهم) و « **الحقيقة الصريحة** » ليست سوى لعبة
مسرحية خالصة ، دونما غاية تذكر ، ولكنها تملأ المنصة على نحو تام .
وعلى العكس من ذلك ، فان « **كثير القهار** » (عام ١٩٥٠) تعري اشارات
المواقف الخفية ، المنصرف عموما الى تصوير غرائبات العالم ، تصويرا
موضوعيا ، والى سردها بطريقة عجيبة . وهنا يروي « مارسيل ايميه »
ضمن حبكة هزلية - صوفية ، تستعير قليلا مرح المسرح للديني الخوسيط ،
مغامرات خيالية ، ذات طابع رومانسي ، يستسيغه أكثر المشاهدين تنبها .
لا يتائق « مارسيل ايميه » بالركة ، ولا يتخطى عن الطرق التقليدية .
وان صفاته لتنتقل عندما يرسم وجوها مقتبسة مباشرة من الاخبار

اليومية ، وعندما يشير ، دونما حذر ، مسائل ذات صلة عظيمة بالراهن ، يشبني حيالها موقفاً ساخرًا ذا نكهة موليرية . وان السخرية ، في «الماكسيبول» (عام ١٩٦١) ، تطال واحدة من الملتني عائلة المسيطرة على الصناعة الفرنسية . ولكنها تطلق بتقنية مسرحية جديدة ومبتكرة الى حد ما ، لا تخطو من تأثير على الجمهور ، وتسليه .

وفق الممثل - المؤلف « فرانسوا بيلدو » (Francois Billeldoux) (ولد عام ١٩٢٧) باختياره عنواناً لحدى كوميدياته ، عبارة « تشين - تشين » (عام ١٩٥٨) ، التي جعل منها رمزاً للقاء بين وجوديين كانا ، لولاه ، انتهيا الى كارثة . ونشأ ، مرحلة ثلثي اخرى ، ودوما حول كاس من المنكر ، تحالف قادر على مساندة هاتين الحياتين وتسويهما ، باقتيادهما على درب جديد . فان بطلي الكوميديا عاشا انهيما حب كل منهما ، وكذلك زواجهما . والتقيا في محاولة فاشلة لتجديد الروابط . وان زوج الواحدة يغونها مع زوجة اخرى . ويهرب الخائنن معا . فلا يتبقى للانسانين المتروكين الا ان يشربا بالواحد نخب الاخر ، بصداقة . للسنا بازاء حب ، وفق المعنى الطبيعي للكلمة ، ولكن بازاء عقدي نقص ، تتبادلان المزاء والتعويض . وشيئا فشيئا ، ينتهي الامر بهذا الرباط الرقيق الى بلوغ التوازن وقوة حميمة ، على الرغم من هشاشته ونقطة انطلاقه الكحولية . ونرى ، شيئا فشيئا ، مفهوم الحياة يتطور لدى هذين البائسين : فبعداذ كانا في مطلع المسرحية ، « بورجوازيين » ، « منتظمين » ، يتحولان شيئا فشيئا الى فوضويين « ملعونين » ، لينتهيما في التشرذم ، وفي ما اتفق على تسميته بـ « الااخلاقية » . ليس لمة اصالة تذكر في هذا النص التجريبي ، الذي عرف به « بيلدو » النجاح ، وبعض الشهرة . ففيه تمت عملية تمثل وتبسيط لموضوعات مختلفة ، خاصة بالادب المسرحي لفترة ما بعد الحرب ، طوال حوارات متآلق ، زُرعت فيه هنا وهناك لمسات سيكولوجية رقيقة ، وطرائف حلوة ومرحة .

« امض اذن الى تورب » (عام ١٩٦٢) تعتمد قصدا آلية التحقيق البوليسي . ففي اشهر قليلة ، حدثت اربعة انتحارات في فندق « تورب » ،

الذي تديره امرأة شابة جميلة . فيصل « كارل توبفر » ليجري تحقيقا بتكليف من السلطات العليا . وتتركز استنتاجاته على المديرية الشابة ، التي تجلب ، في ما يبدو ، المرشحين للانتحار ، وتدفهم الى هذا التصرف المتطرف . ولكن ليس ثمة سر يجب اكتشافه : هناك فقط تصوران في تعارض كلي . فالاول ، هو تصور « توبفر » وملهميه ، وهو قريب من النمط البونشفي : انه احساس ايجابي بالحياة وواجباتها ، ودينامية ذات مضامين عملية صرف ، تتجه نحو امتلاك خيرات ملموسة . والثصور الثاني ، هو تصور « اورسولا - ماريا » ونزلائها (وهم مجموعة من المقطمين) ، يدمي الحق في الشك والمغالب والخيارات العاسمة ، منها رفض الحياة . وباختصار فانه مفهوم وفد من تراث كتيب ، ولكن نبيل وكريم ، شبيه كل الشبه بتصوير الرومانسية الالمانية . والنزلاء يشقون بجنون « اورسولا » ، التي تسلمهم مفاتها ، على كل حال ، دون صبغة تذكر ، ولكنها تحجبها عنهم بالقدر نفسه من الالمبالاة . وقبل ذلك بخمسة عشر عاما كانت « اورسولا - ملوبا » ، بدت هي المنتصرة ، وملهمة المسرحي المثالية . وربما كانت صرعت برصاصات التوحشين . فان جدلية المتناقضات تسير هنا نحو تركيبها . فان « توبفر » يهتدي الى آراء « اورسولا » ، وهذه تداني آراء « كارل » ويفلق الفندق بنتيجة التحقيق الذي اجراه « توبفر » . ويظل « توبفر » و « اورسولا » وحيدين ، وبعد ترددات خفيفة ، يترميان في السرير ، وسط ابتهاج الجمهور العظيم . انه ، مرة اخرى ، لون « الفودفيل » الذي ضمن النجاح ل « ببيدو » : فلقد خلط بمهارة المواد القتبسة من « كامو » (Camus) و « كافكا » (Kafka) ، و « كسلر » (Koestler) وسواهم .

عرف الممثل « رومان فاينكارتن » (Romain Weingarten) بدايات مشيرة كمؤلف ، حيث بلغ خصوصا سلسلة طويلة من العروض ، في مسرحية « الصيف » (عام ١٩٦٥) ، وهي لوحة غرامية ، تستخر في آن واحد ، من مشاعر المراهقة ، وقد حلق عليها بدكاء ، ولكن بدكاء ودود ، ممثلان - بقطان .

الكوميديا الانكليزية :

ان كوميديا السلوك ، التي كانت قد انتشرت في اوروبا باسرها ، على غرار المسرح الفرنسي ، وخصوصا مسرح « دوماس الابن » (Dumas Fils) ، ظهرت من جديد في الثقافة الانكليزية ، مع كوميديا السلوك التقليدية ، ذات اللون الساخر ، التي كتبت الرومانسية اخرستها بعد « كونكريف » (Congreve) و « شيريدان » (Sheridan) . وان إعادة اكتشاف الامكانية في تصوير مجتمع ما فوق النص ، بصورة حسية وواقعية ، تصادف عودة الحاجة الى سخرية الامس . فنشأ من هذا اللقاء نمط كوميدي جديد .

ان كوميديات « اوسكار وايلد » (Oscar Wilde) (١٨٥٦ - ١٩٠٠) ، المتكلفة والحادية ، والدعوانية ، ولكن بلذاقة ، والمبنية وفق القواعد الفنية كي تصيب سهامها ، لا تهتم بصغار البورجوازيين القابعين في دواوين المحاكم وركام اوراقها ، المسجونين في هائلاتهم ، كما في قصص مجانيين ، كما كان الهزل الاوربي آنذاك يريد لهم . فلها تستهدف « الطبقة الراقية » ، الحياة الخاصة للطبقة الانكليزية الحاكمة ، فتغطيها بالهزء ، وتدمر بذلك ادعائها بانها لا تمس . انها المقابل الساخر لابواق « كيبلينغ » (Kipling) وامجاد الامبراطورية . ومبثا يجلول « وايلد » ان يعثر مجددا على حرية طبيعية ، وعلى حياة بطنى من أي تأثير خارجي . فهو يمتلك هذا الايمان ، ويرعاه ، ويسخر العمل الترومي خصوصا لاستئصال تغيلات الاحترام الواهمة ، والاخلاق بوصفها مجرد حاجز وصمام امان للنظام الاجتماعي القائم . وهو ينسف الاوهام التي تلذع بها المصالح من ذاتها ، ويسخر منها ، اذ يظهر التقاليد الاجتماعية ، التي يفعل فيها التقليد المسرحي فعل كاشف مفعّر .

في « مروحة اللادي فندي » (عام ١٨٩١) وفي « المهم ان يكون (اوفست) ثقباً » (عام ١٨٩٤) ، يختبئ عذاب مستمر وراء الوصف الذي بلغ من الحيوية والمرح ما يتخطى اللعبة المثاقفة لكوميديا القرن الثامن

عشر . فان الحبكات ، وقد وضعت في اكثر الاوساط تألقا ، تتبع تقدما
دراميا ماهرا ، يسلط فيه ، فجأة ، ضوء ساطع وجارح ، على احاديث
الصالونات والقرارات اليومية . فلن « وابلد » ، باسم مفهوم الحياة
اسمى ، يشير السخرية حول العادات والاعراف السائدة .

ان اسم « ارنست » يعني الجدتي ، ويقبل ترجمات كثيرة ، منها
« ثابت » و « صارم » . وفي كوميديا « وابلد » ، يتخذ احد الشخصوس
هذا الاسم ، ليحدد « ذاتا اخرى لذاته » . فيخترع وجود شقيق باسم
« ارنست » ، مما يتيح له ان يعيش حياة اخرى ، حرة ولا قيود فيها .
وقد عرف « اوسكار وابلد » مسرحيته على انها « كوميديا لاهمية لها ،
لاشخاص جادين » . وفي نسخة مخطوطة ، عشر على هذه الملاحظات
للمؤلف : « موت ، مال وزواج ، طبيعة الاسلوب . ايدولوجيا واقتصاد .
جمال وحقيقة . سيكولوجيا حب الاحسن . غروب الاستقرائية .
اخلاقية القرن التاسع عشر . الطرائق الطبقة » . ان مثل هذه الملاحظات
تكشف بما فيه الكفاية ، انه كان يريد ، تحت الستار المنق غالبا بكلمات
طبية وتالقات ذهنية ، ان يبدي حكما صريحا حول المجتمع الذي دخله ،
والذي كان مقتدرا له ان يبلده سريعا . ولا يهم ان كلن « وابلد » ، في رد
فعله ضد التقاليد وضد الرثاء الذي كان شاهدا عليه واصبح ضحية له ،
تبني ، في ما بعد ، وكما هو معلوم ، مثلا طريا جمالية . وهناك ايضا
نفج الانسان الذي استطاع ان يختلط بطبقة متميزة ، لم تكن طبقته في
الاصل . ولكن ذلك قليل الاهمية بالنسبة الى وضوح الصورة التي
يرسمها لها ، وبهذا المعنى ، تشكل « اللهم ان تكون ثابتا »
نموذجا . . . ثمة صديقان غنيان ، فتيان ولا يملسان اي عمل ، من
رواد « الطبقة المراقية » ، ويلاحقان بملاطفتها فتاتين . وهما ، فضلا
عن ذلك ، يتدملن شتى الحيل ليفلتا من قواعد الحياة الاجتماعية في
لندن ، وواجباتها . وبالطبع ، تفتضح مسالوتها على يد سيدة صارمة ،
نصبت نفسها وصية على الاخلاق العامة . وتبرز شتى العقبات ، قبل ان
يكلل حبهما بالتوفيق : فتدلل جميعا ، بصورة نهائية ، عن طريق التعرف
على ولد لقيط . وتظهر عقبة اخيرة عندما يكشف ان الشقيق « ارنست »

لا وجود له ، ولا تعود « كنفلولين » تقبل بجالك ، لان تفاهة اسنم العماد هذا يحرجهما . ولكن يمكن البرهان على ان جالك قد نال في العماد ، بالفعل ، اسم « ارنست » . وتبدأ الامور ، لا سيما وان كلا الطرفين كشف بدقة الامكانيات المالية للطرف الاخر . وليس ثمة ما يستدعي الشك حول التكشف والصرامة ، الضرورين للزواج ، في العصر الفكتوري . وان خفة هذه الكوميديا ، الظاهرية ، هي بالضبط التي تمنحها عمقا حقيقيا . ويبدو ان « وايلد » اراد ان يرد على النداء الذي كان « نيتشه » (Nietzsche) قد اطلقه ، قبل ذلك بقليل ، بلسان « زرادشت » : نداء للبحث من الخفة وعن حركة متلاثة كالرقص . وليس من قبيل الصدفة ان « وايلد » استطاع ان يقول : « ان الحقيقة في الفن هي ما يكون نقيضه ايضا حقيقة . ان حقائق الميتافيزيقا هي حقائق الاقنعة » .

ان القوة المدمرة في صميمها لمسرح « وايلد » ، ستقوده ، من جهة ، الى النجاح وإلى نصارة ابدية ، بفضل كماله . وبفضل تلك اللعبة التي طورها بين الظاهر والجوهر . وستقوده ، من جهة اخرى ، الى مواقع ستجلب له حكما بالسجن ، والتلاشي الاخلاقي ، ثم الانهيار الجسدي والدمر .

ان « اوسكار وايلد » يخفي ملابا ، هو ضرورة التحرر من المجتمع الذي يمش فيه ، بعودته الى قوانين الطبيعة ، وباستعادته صدقها ، بواسطة سخرية هدامة . وان الازمة العميقة التي يكتشفها المبرء في كوميدياته ، كما في الالم الصريح الكامن في « انشوفة سجن ريدينغ » ، لتتخذ دلالة تاريخية . وفيما يتعلق بالضمير البورجوازي ، فانها تسجل منعطفًا في الروح الاوربي ، سبتشهد عليه النزعات الجديدة التي ستستعيد موضوعاته ، وبالدرجة الاولى ، احد معلمي النصف الاول من القرن العشرين ، « اندريه جيد » (André Gide) . وفي انكلترا ، فان هذا التعليم المناهض بصراحة للامثالية ، وهذا المرح الدكي ، سيسعيدهما « ج. ب. شو » (G. B. Shaw) ، الذي سيطورهما في اعماله المسرحية .

كوود ، رايفن ، اوستينوف :

يحب اللندنيون مسرحا يعكس مباشرة اذواقهم ، بله او هانهم العاطفية ، كما تتبدل من عصر لآخر .

اذ كوميديات « نويل كوود » (Noel Coward) (ولد عام ١٨٩٩) :
« زكام » و « عقله نهاية الاسبوع » (عام ١٩٢٥) و « حياة خاصة »
و « العشاق الرهيبيون » (عام ١٩٣٠) و « روح لعوب » (عام ١٩٤١) ،
و « لقاء عابر » (عام ١٩٤٥) و « عار مع الكمان » (عام ١٩٥٦) ، توحى
بانفعال رقيق تحت المظاهر المحبة للثقة ، وبواسطة وصف يقظ للحياة
اليومية ، يجد فيه الجمهور نفسه مباشرة .

خلف « تيرانس رايفان » (Terence Rattigan) (ولد عام ١٩١١) ،
« كوود » في التصوير التقليدي لسيّر ولواقف مقتبسة من الحياة اليومية ،
وقد جاء بقصد اثارة مشاعر المشاهدين وتسلتهم ، دون طرح اي مسألة .
وكان « كوود » قد اكتسب من مدرسة المسرح الفرنسي السيكولوجية ،
صفة التحبب ، والنضارة . واهتم « تيرانس رايفان » ، على نحو اكثر
مباشرة ، بالواقع ، ولكنه ينطوي على استهتار ادنى . ومسرحه ، في بعض
الاحيان ، خارجي . « من هي سيلفيا » ؟ (عام ١٩٥٠) هي كوميديا
نموذجية ، تقترح تسلية اكيدة . ويكتفي فيها « رايفان » باطلاق ومزج
البيات ذات فعالية مختبرة ، يمكن توقع تأثيرها بيقين نسبي . و « طاولات
منفصلة » (عام ١٩٥٤) ثنائية ذات مسرحيتين بفصل واحد ، تربطان
بهذا الطرف : انهما تحدثان في مكان واحد ، وفي قسم منهما مع الشخص
انفسهم ، بفارق اربع سنوات . ونفضلا عن ذلك ، يلاحظ في كل من
المسرحيتين ، قسمان : الاول ينطبق على تصوير البيئة والطباع ، دقيق
وحوي اللمسات ، والثاني يتمحور حول المسألة السيكولوجية - الجنسية
لزوجين . والمضمون لدى « رايفان » ، بسيط : فاهتمام المؤلف يقتصر
فقط على بسط عاطفية رخيصة . ولكننا لن نقول انه يوفق فيها بصورة
طبيعية وقدرة على الاقناع . والبناء مصطنع ومعقد ، لا بدالاته ، ولكن
بسيكولوجياته التي يريد ان يكشفها ، والتي تتحرك في سرداب من
التناقضات والارتدادات ، لا تسويغ لها الا في المقتضيات المسرحية وحدها .

ان النجاحين العظميين لـ « بيتراوستينوف » (ولد عام ١٩٢١)
 (Peter Ustinov) « حب الصقلاء الاربعة » (عام ١٩٥١) ، و (رومانوف
 وجولييت) (عام ١٩٥٦) - لهما ما يشرفهما ، اذا ما أخذتا في ابعادهما
 الصحيحة ، وفي حدود التسلية - وهي حدود على كل حال ، لا تبلغ
 بسهولة ، كما قد يبدو - ففيهما ردود ومواقف ذات روح عصري الى
 حد ما . وتستعيد « رومانوف وجولييت » مخطط « بانديلو »
 (Bandello) الشهير ، وتضعه في مناخ من « الفودفيل » . وان البغض
 بين اسرة « كابوليت » واسرة « مونتيغو » ، يتحول فيها الى ارتباب بين
 الروس والاميركيين ، في بلد حدودي ، يرافقه طبعاً حب يتعرض لشتى
 العقبات ، ولكنه ، في هذه الحال ، ذو نهاية سعيدة . فالمجال والامكانيات
 الهزلية ، وسحر الاداء ، وروح السخرية (دونما اذى) ، كل ذلك ينتشر
 فيها بغزارة ، ويستجيب لغاية تسلية عابرة .



القسم الثاني

التحقيق الاجتماعي

لم يكن بوسع الرؤية الرومانسية للفن والحياة والمسرح ، ان ترضي شرائح الجمهور الواسعة ، التي تشكلت خلال القرن التاسع عشر . وكانت هذه الرؤية ، في اكثر نزعاتها سموا وابداعا وحرية ، تستجيب لمقتضيات شريحة بورجوازية تنوق الى بعض المثل العليا الارستقراطية . وعلى المكس من ذلك ، فان الرومانسية ، في اكثر صيغها سهولة وجاذبية ، تمضي في لقاء الشرائح البورجوازية الصغيرة والشعبية ، التي تبحث فيها عن هروب قادر على تجميل افراحها والامها اليومية . ولكن ، مع اكتمال نمو الرأسمالية ، تتشكل طبقة وسطى ، تريد تحمل ادارة الحياة العامة ، وتسبب السلطة المالية ، وفق قواعد النجاح ، التي باتت المقياس الاجتماعي . ان هذا التشكل الجديد للمراتبية الاجتماعية ، كان كامنًا منذ قرون ، ولكنه لم ينتصر في اكثر البلدان الاوروبية تطورا ، الا عندما تحققت السيطرة النهائية للصناعة في النشاط الاجتماعي ، وتركز قواعد النجاح ، أي قواعد الكسب ، على فعالية الانتاج ، وتركز الفعالية ، بنورها ، على المجاهدة الدائمة مع الاقتصاد . وان الطبقة الوسطى ، التي يصعد منها ، منذ ذلك الحين ، بصورة دورية ، اعضاء الطبقة الحاكمة ، تشعر بالحاجة الى عكس ذاتها في المسرح ، لان ذلك يتيح لها ان تراقب ذاتها ، وان تنقد ذاتها ، وان يحدد ذاتها ، دون ان تدع حسي الامور يتجاوزها . وان مسرح القرن التاسع عشر ليخدم هذه الغاية على اكمل وجه . وان صانعيه الرئيسيين ينصبون انفسهم ضميرا ناقدًا لجمهورهم ، وينتهي بهم الامر الى تنكيز تدخلهم في الحياة الاجتماعية . وان كل خطوة يخطونها ، تقابل شيئًا من تطور المجتمع ، الذي يستبقونه ، كي يخبروا متابعيه وقيمته الاناجية . ويستند اطلاق هذه السيرة أولا على شعبية وجاذبية الممثل ، بله الممثل الكبير . وعلى كل حال ، فكثيرا ما يجد الممثل الكبير في التتاج الجديد ، اكثر المعايير امانا نحو الجمهور . وسيظهر فيما بعد فقط ، وهي الادارة الفنية ، بعد ان يكون الجمهور ، وهو كالعادة بورجوازي في معظمه ، الجز المهام التي رسمها لنفسه ، بحيث سيحاول ، بصورة قلقة واحيانا متشجعة ، ان يتجه نحو قلب مفهوم الحياة ويجديده ،

وقد كان حتى ذلك الحين مرتبطا بالارتقاء الاجتماعي . وان اول مسرحية تمكس مباشرة السيروورة التي وصفناها ، تعود لـ « شيلر » ، وتحوي في ذاتها ، منقوشة بعمق ، سمات تطور الرومانسية القائمة على موضوع التحقيق الاجتماعي ، هي « لوفز ميلر » . وانه لتعسف ان تقام موازنة ضيقة بين السيروورة التاريخية والانتاج المسرحي . ولكن ثمة ترابط بينهما : فعلى هامش المنعطفات الكبيرة التي تبذل مصر الشعوب ، لدينا سجل لتقلباته ، يتبع طريقه ، ويساعد على فهم اسبابه ونتائجه على السواء . ولا يقتنا ان المسرحي يستخدم ، في معظم الاحيان ، الماضي لينير من الداخل مراحل الحالية . من هنا كانت ضرورة استعادة بعض دروبه وبعض تطوراته .

في عام ١٨٤٨ ، عندما جددت باريس ثورتها ، ونشر « كارل ماركس » (Karl Marx) « بيان الحزب الشيوعي » ، نشر « اسكندر دوماس الابن » (Alexandre Dumas Fils) (١٨٢٤ - ١٨٨٥) « سيدة الكاميليا » ، تحت شكل رواية . وبعد ذلك بربع سنوات ، نقلنا ، بشيء من الصعوبة ، الى المسرح ، متحدنا ثورة في عادات المسرح ودوره . وان السيروورة السيكولوجية لتجديد قيمة العنصر المحتقر اجتماعيا ، لتبلغ هنا اللبوة . والحديث فيها بعبارات يومية عن واقع يومي ، ادانة لمظاهر الرثاء الاجتماعي ، لصالح نقاء المشاعر التي اذلها .

يمكن اعتبار « لوفز ميلر » ، بسبب الاخلاقية البسيطة والاصيلة ، التي تخص شخصها البورجوازيين ، ومبادئهم الحيائية - وهي اخلاقية تستشف من حبكة معقدة - مثالا متميزا ، وبمعنى ما ، نبويا . ان هذا النفس من التمرد الاخلاقي ، سوف لن يقبض له ان يتجسد الا بعد اربعين سنة ، مع « سيدة الكاميليا » ، حيث يقع وجه انثوي آخر افتداه الشرف (ههنا ، على الرغم من المظاهر) ، ضحية الوسط الاجتماعي الذي اوسعت على العيش فيه . وههنا ايضا ، حب نقي مهيم ، حالت دونه الشروط الاجتماعية . وههنا ايضا ، تضحية البطلة ، التي كان عشيقها اول من لم يفهمها . وعندما يكون الاوان قد فات ، ويغيم الموت ، تتألق الحقيقة ،

ويظهر احيرا الخلاص ، او حتى امكانية حب سعيد . ولكن الستارة تسقط . وان الندم الناجم عن سوء فهم ، سببه خبث القريب ، او غباؤه ، يحدث لدى المشاهد ، صدمة وتحريضا مباشرا على استئصال اسباب مثل هذه المصيبة . في هذه المرة ايضا ، كان فارق المنشا الاجتماعي في اصل المأساة .

يستوحى « اسكندر دوماس الابن » تجارب شخصية ، يبدو انها مقتبسة من حياة الفنانة « ماري دوبليسيس » التي عرفها جيدا . ولكن المهم اكثر من كل ذلك ، هو معقولة العمل المباشرة . فالمرح يتبع لنا ، لأول مرة ، مشاهدة « قطع من الحياة » ، حقيقية ، توهم المشاهد بأنه يرى الواقع اليومي ، دون أن يرى ، ودون حاجز ذي طابع أدبي . فالحوار لا يظل عاديا وحسب ، ولكنه يتبع بأمانة الحديث المألوف ، حتى في الاستسلام العاطفي . ففيها شاعرية التعبير الغرامي الرخيصة ، وفيها حكم لفظة : فالحوار يرجع أصداء لفة أوساط باريس المترفة . وفي « لوفز ميلر » كان « شيلر » قد بنى الدراما على مثل طليا داخلية ، وعلى اخلاقية جديدة وثقية . وعلى العكس منه ، فان « دوماس الابن » يحلول خصوصا رسم حاله في أزماته ، وفي آله ، ولكن أيضا مع ما لديه من طرق للخلاص ، بحيث يعطي صورة من عاداته اليومية . وبذلك فتح أمام المنصة وجمهور عصر ، آفاقا جديدة ، وامكانيات جديدة في مقارعة مباشرة لواقع الحياة ، لا وفق مخططات اسطورية او روائية ، ولكن تبعا لمسار وجودات حلت بها مأساة . وان البنية المسرحية لتتخلى ، هي ايضا ، عن كل مظهر مصطنع ، كي تميد رسم هذا المسار في لحظاته البليزة ، التي هي بالضبط فصول الدراما . وبذلك ، اتسمت اعمال « دوماس الابن » بطابع ثوري ، واحتفظت بأهمية تلويحية اساسية ، وان بدا فيها الوهن من انفعالية رخيصة ، وطبيعة القلوب المفرطة ، والاعتماد الفاضح على أحداث مفتعلة ، مثيرة .

ان الغاية « مارغريت كوييه » ، التي أحبت « ارمان دوفال » ، تنكر لحياتها الفاسقة ، وتقف ذاتها ، جسدا وروحا ، لحبها الكبير . ولكن والد « دوفال » يتدخل ، ويسألها التخلي عنه ، في سبيل سعادة « ارمان » بالذات الذي ينبله مجتمعه الآن ، وفي سبيل سعادة شقيقته ، التي لم يعبد بوسعها ان تزوج ، بسبب الفضيحة التي انتقضت على العائلة . وما هو ذا المشهد الكبير : ان « مارغريت » لا ترضى التخلي من « ارمان » وحسب ، ولكنها ، في سبيل اقناعه على نحو افضل ، تعود الى حياتها السالفة ، كي يحتقرها « ارمان » وينسلخ عنها نهائيا ، وقد خابت جميع اوهامه . وتتالم « مارغريت » المسكينة في صمت ، وتقضي بمرض السل . بالطبع ، يصل « ارمان » في الوقت المناسب ، ليتلقف نفسها الاخير . وتختتم الدراما بحكمة اخيرة : « سيففر لك كثير ، لانك احببت كثيرا » .

تبلو لنا اليوم « سييدة الكاميليا » ، في جوانب عدة ، عملا سهلا ومصطنعا ، لاسباب عديدة ، منها ان المادة التي تبرزها ، استغلت ، على نطاق واسع ، وان موضوعاتها تبلو لنا مستهلكة بافراط ، وكذلك الطريقة التي قدمت بها . ولكن يعود لـ « اسكندر دوماس الابن » فضل مزدوج : اولا فضل ابتداع جنس جديد ، اذ دفع المشاهد الى التفكير في عناصر تبلو له مستمدة من الحياة الواقعية ، وتقنعه ، كشهادة مباشرة : ان « سييدة الكاميليا » تغطي عملية توسط بين الحياة والمنصة ، تمرز الى حد عظيم تأثير المسرح . والفضل ثانيا في انه وفر لسلسلة من الممثلين الكبار ، امكانية تقديم اداءات تخطت فكرة المؤلف ، واضبحت ابداعات حقيقية .

ان « اسكندر دوماس الابن » ، وقد ازداد ثقة بالنجاح الذي احرزه بفضل هذه الوساطة الجديدة بين المنصة والواقع ، صاغ نتاجا مسرحيا واسعا مماثلا ، ولكنه نتاج ينتقل ، شيئا فشيئا ، من اللون العاطفي الى اللون الساخر ، دون ان ينجح ، مع ذلك ، في تقديم شخص يبلغ من الرمزية والبالغة ، ما بلغته « مارغريت كوييه » ، عندما يكون المقصود تعرية الرئاء ، واعداد تقويم شريحة اجتماعية ، اعتبرتها الطبقات صاحبة

الامتيازات ، متدنية ، وجعلتها كذلك (كما اظهره بنجاح « مير هولد » ،
عام ١٩٢٥) ، في اخراج يقوم على نقد لووي) .

في « عالم الغواني » (عام ١٨٥٥) و « مسألة مالية » (عام ١٨٥٧)
و « صديق النساء » (عام ١٨٦٤) و « زوجة كلود » (عام ١٨٧٣)
و « فرانسيون » (Francillon) (عام ١٨٨٧) ، لا تفتقر تطيلات
العلاقات الاجتماعية (ولا سيما الزوجية) الى الحدة ، ولا الى الواقعية ،
على الرغم من المسلمات الاخلاقية والمؤثرة التي تخضع لقصد اصلاح
الاخلاق .

في هذه الاثناء ، كانت الدراما البورجوازية ، المصممة على هذا النحو ،
تسير في تطورات أخرى .

ان « الصانع » (عام ١٨٣٩) ل « اونوريه ديه بالزاك »
(Honoré De Balzac) تظهر الطريق الى واقعية ما ، في حين تربطها
بتقليد كوميديا السلوك ، في القرن الثامن عشر ، ولا سيما « بوركلويه » .
فان بطلها « مركلايه » يقود الحكمة وفق لون من الفودليل الصريح ،
يتخلله الخيال وما يشبه السفيرة حيال ذاته . وان هذه الكوميديا ،
التي ظلت آنذاك مثالا منعزلا ، تستعيد اليوم حيوية غير متوقعة : نضارة
في الحركة المسرحية ، وحيوية الطباع والعمل ، تبرز منها مقنونة البطل
الخالقة (والبالزاقية) ، على التزييف ، التي لا تخطو من بعض العواطف
الكلمنة . هذا البطل الجديد هو : عبقرية المال .

هيبيل :

ما كان لتكون الفلسفي الكبير للذهب النقدية والمثالية الكنتية ، الا
ان يتجسد في رؤية مسرحية ، خصوصا في ما يتعلق بـ « ميتافيزيقا
الاخلاق » ، طالما ان الادب المسرحي ليس سوى وصف للنزاعات اللازمة
لمعبر معين ، ولاخلاق معينة .

ان هذه الاصداء تشهد على انتقال مباشر ، في الشؤون اليومية ،
للمفاهيم الفلسفية التي تعبر عن النزاعات التاريخية ، عندما تنتقل الى
صميم الضمير الفردي .

وفي ألمانيا ، انتشر رد فعل حيال الرومانسية ، هو ميل الى مواجهة
الواقع الاجتماعي للعالم ، بتحليل موضوعي . وهو يستعيد بعض تيارات
الماضي الثانوية ، وبعض جوانب مؤلفات « جوته » التي كانت لا تزال
في الظل .

يبدو « فريدريش هيبل » (Friedrich Hebbel) (١٨١٣ - ١٨٦٣)
وجهها وحيدا . وهو يقود الى التفج هذه الموضوعات الرومانسية
بالضبط ، التي كنا نلمح اليها ، والتي تعود الى « الاقتراح بالتؤسست
الانسانية القائمة ، سواء كانت دينية ، ام سياسية ام اخلاقية ، والى
الدفاع عنها ضد الخراب ، ومساعدتها على تحقيق ذاتها » . ويسمى
« هيبل » الى تحديد ذاته بهذا الوعي الناقد الذي يختص به . ويطور
الدراما البورجوازية ، انطلاقا من طرائق وموضوعات « فلوست الاولى » ،
و « اورفلوست » على الاخص . ومن ناحية أخرى ، انه يوسع الرؤى
التي شارقها « جوته » في « فلوست الثانية » ، وفي تراجيدياته
الكلاسيكية ، اذ يفسر الاسطورة وفق المفاتيح الحديثة ، فيستخلص منها
حقيقة وانسانية الشخصوس الذين يكشفون لنا اليوم ماضيا كثيفا ونشيطا .
وليس من قبيل الصدفة أن « هيبل » اكتشف امكانيات الابداع الفني
لديه : اذ قرأ « فلوست » خلال ليلة واحدة من « الحمى » . ولكنه
عرف ، اكثر من « جوته » ، ان يواجه قواعد المسرح ، وان يتصور
الدراما ، بهذا الانسجام ، في الموضوعات والاشكال ، الذي يعطيها بنية
موحدة . والى ذلك ، فان « هيبل » عاش في فترة ما بعد المثالية ، التي
رأت ، في آن واحد ، نشوء مصورات « فويرباخ » (Feuerbach)
و « شوبنهاور » (Schopenhauer) . وهكذا ، يرى « هيبل » ان
الدراما مرتبطة بنقد « النظرة الى العالم » (Weltanschauung)

ومربطة بصورة أكثر تحديدا ، وفي سياق الدراما البورجوازية المتطورة ،
بادانة الفكرة القائلة بأن الكيان يحدد الوجود .

يمكن اعتبار « هريم المجعلية » (عام ١٨٤٤) أهم أعمال « هيبيل » ،
فهو يستعيد فيها موضوع الخاطئة الثابتة . فان « كلارا » ، ابنة المعلم
النجار « انطون » ، ضحية الشر اللاواعية ، لأنها استسلمت ، في ضعفها ،
لخطيبتها « ليونارد » ، وهو شخصية أنثوية حتى الحقارة ، يرفض بعد
ذلك أن يتزوجها . وان والد « كلارا » ، الذي أحزنه كثيرا سلوك ابنه
« كارل » ، ينتزع منها الوعد بأنها ، هي على الأقل ، ستظل أمينة للقواعد
الاخلاقية ، التي ربى أولاده على أساسها . وقد لوقف « كارل » بتهمة
السرقه ، وتبلو الشكوك مسوغة . فتموت والدته من الالم . وتبلل
« كلارا » محاولة أخيرة لحمل « ليونارد » على الزواج منها ، فيما هو
ابتعد عنها بحجة العمر الذي حل بالمائلة ، بسبب اعتقال « كارل » .
والحال ان هذا قد برئت ساحته : فتتلعز « كلارا » بهذا الطرف الجديد ،
ولكن « ليونارد » يظل متعلبا ، ويخبرها بأنه خطب ابنة المختار ، وهي
بشعة ولكن غنية . وتفطر « كلارا » للتخلي أيضا من حب أمين السر ،
اذ تشعر بأنها لا تستحقه بسبب العمر الذي تحمله في جسدها ، والذي
سينفجر عما قليل ، أمام الآلا . فتلقي بنفسها في بئر ، في حين أن أمين
السر ، اذ اكتشف الحقيقة ، يتعدى « ليونارد » في مبلولة ، ليقبضه ،
ويصاب هو بجرح . ويظل المعلم « انطون » وحيدا ، تسحقه المصائب التي
هشمت حياله . وتختتم الدراما بهذه الكلمات : « لم أعد أفهم العالم . » .
كان المعلم « انطون » يرى الحياة وفق اخلاقية تقليدية متينة ، بحس
مرهف ، هو حس المحبة المسيحية والواجب : حتى في أشد المصائب ،
وفي ظروف عمل مفسنة ، وفي القمع الاجتماعي . ولكن هذه الاخلاقية
تنحطم على الواقع : فالذي يثير أزمته ، هو فولا الفريزة التي تشوش
« كلارا » ، وتدفع « ليونارد » الى العنف ، وهو ، من جهة ثانية ، هذه
الجاجة الى النجاح وتأكيد الذات في المراتبية الاجتماعية ، التي تشكل
السلطة المالية والسياسية : محركما . ويصبح النزاع مأساويا ، النزاع

بين عالم المعلم « انطون » ، الاخلاقي ، المنعكس أيضا لدى اجنته ، والوسط الاجتماعي الذي يحيط بهما . وذلك ، تحت ضغط هذا الواقع القائم الذي هو الحياة اليومية في مدينة ألمانية صغيرة ، يرسمها « هيبيل » على طبيعتها : من سلوكات مرتبطة دوما بمصاعب العمل اليومي ، وسمي وراء كسب مضمون ، وازادة الخروج من شرط البورجوازي الصغير ، بسبب خجل الشعور بالانتماء الى البروليتاريا . ويتخلل الحوار نكهة من المرارة ، فيبدأ خاليا من التثنيق ، وينفجر في النهاية في شتائم قاسية واندفاعات على جانب من المفالة . والبناء الدرامي ، شأنه شأن سيكولوجيا الشخصوس ، متين ، كثيف وأحيانا خشن .

ان « افنيس برناور » (عام ١٨٥٢) تصف موقفا مشابها الى حد ما ، ولكنه يقع في سياق تاريخي ، دون الارتباطات مع الحاضر ، ودون حيوية « مرغم الجبلية » .

وينتقل « هيبيل » من الدراما التاريخية الى الاسطورة ، وهو ينظر اليها على انها خرافة . فيبحث فيها الحياة من جديد ، في حرص منه على المعقولة ، وفي ابتداء داخلي لشخصياتها . ويتبدى فيها البناء المسرحي متينا ، بعيدا عن المجانية . وتنشأ فيها الدرامية من نزاعات تقترحها الخرافة ، وتميشها شخصيات من لحم ودم ، تقتلدي لحمتها السيكلوجية ، المكتملة جيدا ، من عناصر وصفت في البداية . وان صياغتها الشكلية واستبطانها ، لا يعدلان نظريتهما لدى « كلايست » (Kleist) ، ولكنهما يؤديان ، على نحو واضح ، وظيفتها المسرحية ويشهدان على قصد أكثر صفاء . وهما لا يرتقيان الى غنائية « شيلر » (Schiller) الضائعة غالبا في المبالغة ، لان غنائيتهما تظل رقيقة وبسيطة . وان « يهوديت » (عام ١٨٤٠) و « جيجس وخاتمها » (عام ١٨٥٥) ، أكثر نماذجها توفيقا . وذلك ليس بالنسبة الى أعمال « هيبيل » وحسب ، ولكن بالنسبة الى كل عمل يتناول تفسير الاسطورة ، وقد بحثت في أصولها البشرية (وهي محاولة لن تكف عن اقواء ثقافتنا) .

تظل ثلاثية « فيبيلونجن » (عام ١٨٦١) أكثر من سواها ، بالنسبة الى الخرافة الجرمانية العظيمة ، في حدود التصوير ، وان نفذ بمبررات مسرحية . وان المقارنة مع « فاغنر » (Wagner) لتفرض ذاتها . بالطبع ، لا يحاول « هيبيل » البتة ان يبلغ القوة الابدائية والسحر المدهش ، اللذين تمارسهما « الرباعية » . ولكنه يعرف استخدام قدراته المسرحية في رقة وحس بالتوازن نادر . وهو يعرف ان يحتفظ لابطاله بمصداقيتهم ، بلزاء انفجار الالهواء . ويختتم « هيبيل » هذه الدراما بالمشهد الذي يلقي فيه « ايميل » تاجه الامبراطوري ، فيستعيده « تيودوريك » ، ملك « فيرونا » ، وهو يتسم بالنضال ، بفضل هذا التاج من اجل عالم أفضل . وهنا تباشير الغالية التلويحية .

ابسن :

ولد « هنريك ابسن » (Henrik Ibsen) (١٨٢٩ - ١٩٠٦) ونشأ في « النرويج » ، وهي امة صغيرة كانت تحافظ على الاحتكاك بالتيلورات الثقافية الأوروبية الكبرى ، خصوصا بواسطة « الدانمارك » التي كانت تشعر بارتباط وثيق معها ، ان من الناحية اللغوية او بحكم التجانس العرقي ، حتى ان القطاع المترف من المجتمع النرويجي كان يعتبر « كوبنهاغن » عاصمته الاخلاقية . ولان « ابسن » كان بالضبط ينتمي الى ثقافة دنيا ، بدأ متحسسا لمختلف النزعات الثقافية ، لمصرح « جوه » و « شبلر » الرومانسي ، كما للواقعية الفرنسية الاولى ، حسبما كانت تتطور لدى « بالزاك » و « دوماس الابن » . وحرصته الثقافة الرومانسية ، فضلا عن ذلك ، على الاهتمام ، من كتب ، بتقليد بلده وخرافاته . وهو ليس بلامبال حيال التفكير الديني ، خصوصا عن طريق تحليل السلوك ، من « لوتر » (Luther) الى « كيركغور » (Kierkegaard) . وبلاضافة الى ذلك ، أبدى « ابسن » على الدوام ، اهتماما حادا جدا بالحياة السياسية والتقدم العلمي ، الا انه اهتمام انزلق ، مع الزمن ، نحو فكر « نيتشه » (Nietzsche) .

يرسم نتاجه، وهو واسع، منحني يسعنا ان نقول ان سمته الاسامية هي التوفيق بين الاهتمام النظري والاهتمام التصويري : كما لدى معاصره « دوستوفسكي » (Dostolevski) . بالطبع ليس لـ « ايسن » قوة « دوستوفسكي » النبوية والمنيرة : فهو يحاول ، شيئا فشيئا ، تمثيل الحركات الثقافية التي يشمر بأنه يشارك فيها ، ولاتي تظل شخوصه المسرحية احيانا خاضعة لها . وهو ، بالمقابل ، يعطي الحوار ، معقولة تشكل الوسيلة بالذات لنقل التعبير المسرحي . ويتمتع بحس للبناء ، متوازن ومدرّوس ، على الأرجح . ويندر جدا الا تكون كتابته وظيفية ، بالنسبة الى الجمهور أو الموضوع .

امضى ايسن شبابا مجدا ، وبعد افلاس والده ، قبل عملا متواضعا ويوميا في صيدلية . وفي الثانية والعشرين ، كتب دراما شعرية ، « كاتالينا » رفضها الناشرون ومدرّاء المسارح ، ونشرت اخيرا على نفقة احد اصدقائه . والف درامات اخرى وكوميديات ثلاثم لوق العصر ، ولكنها لم تلق قط نجاحا يذكر . واستطاع بقدرة قادر ، ان يصبح مدير « مسرح بروجن » (Bergen) مما ضمن له شيئا من الاطمئنان ، وفي الوقت نفسه امكانية تقديم فصوصه . وانتج ايضا درامات تاريخية، ذات طابع رومانسي، و « نودفيلات » لطيفة على طريقة « سكريب » (Scribe) .

واقام ايسن ، عام ١٨٥٧ ، في « كريستيانيا » (اوسلو) ، حيث ادار مدة سبع سنوات ، « المسرح النرويجي » ، الذي اندمج ، في ما بعد ، مع « مسرح كريستيانيا » بحصر المعنى . وقدم في مسرحه ، نصين دراميين تاريخيين : « محاربو هليجلاند » (عام ١٨٥٨) ، و « الظالمون في التاج » (عام ١٨٦٤) . اخيرا ، سدم الجميع بأول عمل يواجه فيه بواقعية ، مواقف راحنة في : « كوميديا الحب » (عام ١٨٦٢) ، التي سلطت أضواء ساخنة ، من خلال علاقات خطيبين فتيين ، على النزاع المتعذر بين تطلعات الحب وتقاليد الزواج . وطور ، في الوقت نفسه ، دعابة صحافية واسعة ، ليفرض ادبا مسرحيا قوميا . وفي عام ١٨٦٣ ، قلّد حطة سياسية في سبيل تدخل « النروج » العسكري ، الى جانب « الملكملوك » التي

هاجمتها جيوش « بروسيا » ، دون أن يفهم ، مع ذلك ، إلى أي نتيجة ملموسة . وفي العام التالي ، حصل « أبسن » من برلمان النرويج ، على منحة دراسية تمكنه من الانصراف كلياً إلى نشاطه الإبداعي . فتمكن له ، بفضل هذه المنحة ، أن يغادر النرويج ، ويحتل ألمانيا ، ويستقر في روما ، ثم في « إشبيا » . وطوال ثلاثين سنة ، عاش بعيداً عن وطنه ، حيث لم يعد إلا بين حين وآخر . وكتب بانتظام (بعد توقف العام الأول) ، وسافر غالباً وخصوصاً إلى ألمانيا ، حيث عرضت نصوصه وأثبعت باهتمام كبير . ولم يكن لإقامته في إيطاليا ولثقافة الإيطالية ، تأثير كبير على أعماله ، التي ظلت تركز دائماً على عالم النرويج ، وعلى تطوير مجتمعه الخاص . وكثيراً ما دخل في صدام عنيف مع العقيدة السائدة . وهي البورجوازية ، والأفكار المسبقة المراسخة .

ليس لموضوعات « كوميديا الذهب » ولونها ، تمة مباشرة في أعماله ، وذلك يعود جزئياً إلى الهجمات الخبيثة التي تعرضت لها .

مع « برانند » (عام ١٨٦٦) التي كتبها أبسن شعراً ، خلال السنوات الأولى من إقامته في إيطاليا ، يبدأ بالنسبة إليه الدرب الذي سيقوده إلى قلب النشاط المسرحي الأوروبي ، لأنه يقدم أول مثال ملموس للطريقة التي يستطيع بها المسرح أن يتدخل في سير الحياة الاجتماعية ، مروراً بوجدان المشاهدين . ولقد أثر أبسن تأثيراً عميقاً في المؤلفين الذين خلفوه . وذلك أيضاً بفضل ثراء أشكاله الدرامية واتساعها ، منذ القصائد الكبيرة في البداية ، ذات الخطفيات الفلسفية ، إلى واقعية نتاجه الثاني ، وإلى الصوفية الرمزية في النهاية . فإن ذكرى « فلوست » وموضوعاتها أثبتت أعمال « أبسن » بكاملها ، وقد عولجت ثلثة بطرقة واقعية ، وطورا بطريقة رمزية ، ووربطت بتجارب إنسانية ، دينية ، اجتماعية ، فنية وسياسية . فالمأساة التي يواجهها منذ « برانند » ، تطرح مسألة الغايات الإنسانية ، والإمكانية الواقعية لتحقيقها . فإن القسيس « برانند » يريد أن يحقق المثل العليا التي أوحاها إليه إيمانه الديني ، دون أن يهبط إلى أدنى تسوية ، ودون أن يستسلم للشعور الإنساني أو للحب ، منصرفاً

بالكلية الى واجبه فوق البشري . ولذلك ، لا يتردد ، في سبيل واجباته الكهنوتية ، في ان يضحي بصحة ابنه ، الذي كان يحتاج الى مناخ اكثر دفئا ولطفا من مناخ التروج . ولا يهمه ان كان ذلك يحتم عليه ان يضحي بزواجه « اجنيس » نفسها ، وهي ضحية الاختبارات التي يفرضها « براند » عليها ، كي تؤدي واجباتها كمسيحية . او هو يدع امه تموت في الياس ، اذ رفض لها الصلوات الاخيرة ، لانها لم ترد جميع المقتنيات التي كسبتها سوما ، نتيجة مضاربة عقارية . ويدخل ، بالطبع ، في معارضة عميقة مع ابناء رعيته ومع مختار القرية ، وان كان شيد ، بفضل ماورث من امه ، مبعدا جديدا رائعا . وتخطى عنه الجميع ، حتى رئيسه الكنسي ، وقد هالهم تمصيه ، وتصلبه . فظل « براند » وحيدا ، منبوذا من صفوف المؤمنين . وبقيت بجانبه « جرد » المشردة ، وهي مخلوقة موهوسة تجد فيه صورة المسيح . وفي الجبل ، يتعرض « براند » و « جرد » لانهيار يجرفهما ، فيما يدوي صوت قوي ، خارق للطبيعة ، يؤكد : « الله محبة » .

« براند » مسرحية شعرية ، كل ما فيها يوحي بانها قصيدة درامية ، ذات اسلوب غني جدا بالصور ، زاخرة بتحقيقات غنائية . وسيطر فيها على السيكولوجيا ، بصورة شبه دائمة ، « الحرس على وصف قصة تكون فيها العناصر ، اذ تعكس النفس البشرية وبلبها ، عمومية ، رمزية . وواضح فيها التأثير ، المباشر وغير المباشر ، لتتلل « كيركفورد » : هي اخلاقية وثيقة الصلة بتصور تحقيقي ، وفي الوقت نفسه صوفي ، هي بحث من المطلق . فلن فكر « ايسن » لا ينطوي على اصابة كبيرة ، وشعره لا يتجاوز الاجتهاد . وان هذا لينطبق على مجموع ما كتب بعد ذلك . ولكنه يعرض هذه المحوقات ، بفن مسرحي قوي ، وياندراج مسرحياته في الحركة التي تسم للاراي العام ، وهي تمده بدفع قوي . ومع ذلك ، لم يكن بوسع « براند » ، بسبب موضوعها ، ان تؤدي هذا الدور كاملا . فهي تظل منه عند العتبة ، ولها قيمة تدريب ، الا انه اساسي .

ان « بير جينت » ، التي كتبت في العام التالي ، تزخر بحيوية مسرحية اعظم . وبهذه الدراما ، ابدع « ايسن » خصوصا ، شخصية قومية ، تمثل ابرز ملامح الشعب التروجي ، بجوانبه الايجابية والسلبية (مما جلب له ، في وطنه ، الكثير من الجدل العنيف) . فهنا ، يستلهم « ايسن » قصصا شعبية وخرافات جمعت في مطلع القرن . فهو يفرض على « بير جينت » جولة غريبة ومعقدة في الترويج ، وفي أوروبا والشرق ، وسط مواقف واقعية ورؤى فائقة الطبيعة ، حتمية . وخلال هذا التشرذم الفريد ، الذي هو بالطبع داخلي ايضا ، ثمة معضلة ذات طابع عالمي ، لا تعتم ان تطرح نفسها على « بير جينت » : « ان يكون ذلله » او « ان يكون للماته » ، كما تقول له الغفلت التي يصادفها ، على دربه . وههنا يعني : تحقيق ملكاته الفطرية ، يجعلها فعالة ، او اتباع طبيعته فقط وارضائها . ويخضع عقل « بير جينت » للامر الاول ، ولكن غريزته تجره دوما نحو الثاني . وينصح كائن اخر فائق للطبيعة : هو « المنحنى الكبير » ، بان « يقوم بالتفاف » ، اي بان يتخطى العقبات بالتسوية . ويريد « بير جينت » ، بصورة او باخرى ، ان يخبر جميع التجارب . ويعود ، في النهاية ، الى الواقعة الواحدة الثابتة : حب « سولفايج » ، التي تنتظره منذ زمان بعيد . هذه المرة ايضا ، نجد انفسنا حبال قصيدة درامية ، ولكنها شديدة التنوع والمتلون . وهي ، الى ذلك ، تركز على شخصية مبتكرة بالكلية ، وبمعنى ما ، ساحرة . وان « بير جينت » لمشحون بعيوب ، يبطل ، احيانا ، بعضها بعضا ، او تقريبا . وهو ثرة عابث ، وطورا مقدام ، ومتبجح في الغالب ، ولكنه دائما سخي ، قادر على الحب ، ولكن ليس الى درجة التضحية بالذاتية ، ووضع مستلزماته في الدرجة الثانية ، وهو يتمتع بميزة اساسية : الحيوية . وانها لحيوية فياضة ، لا تفلح في اضعافها حتى الصفعات التي يكيلها له باستمرار . قريبه ، او التي تجلبها له ردود افعاله الخاصة . وهكذا يتخطى البطل الحاجز بتصميم ، ويستولي على الجمهور ، اذ يجسد ، قبل كل شيء ، الثوابت ، المتعددة والدينامية ، الماضية والالية ، التي تحرك حياة شعب .

اعقب هذه المرحلة الاولى ، التي قد يمكننا تعريفها ، بمعنى ما ، تارة بالمحمية ، وطورا بالفئائية ، والتي ما زالت تتأثر ، على نحو واضح ، بتعاليم « جوتة » ، اعقبها نتاج واسع ، من المرجح انه تأثر بالثقافة الفرنسية الجديدة ، وقد واجه به « أبسن » ، بصورة مباشرة ، مجتمع زمانه وبلده ، في احواله اما الى مواقف سياسية ، واما الى تلك الاخلاقية الجديدة ، المرتبطة بالنجاح وبالتقدم الصناعي ، التي كانت تتجسد في البلدان الاسكندنافية ، كما في سائر اوروبا . فان النمو الصناعي العظيم كان يفرض مهام جديدة على الحاكم ، على رجل الطليعة في الحياة الاجتماعية ، وهي مهام لم يكن من الممكن ارساؤها على التصورات الاخلاقية ، التي تحكم الاسرة والعلاقات العملية ، كما كانت تشكلت أثناء اصلاح اللوثري . ولسوف يتكرر هذا النزاع باستمرار ، في سلسلة الاعمال الجديدة ، التي سينتجها « أبسن » ، بعد « بير جينت » ، بشيء من الانتظام حتى آخر حياته ، اي حتى آخر القرن . وخلال العقد الاول من نشاطه ، نراه يواجه مواقف محددة وواقعية . وفي العقد الثاني ، تبدى ، شيئا فشيئا ، قوة القوى الغامضة التي تضطرب في أعمال النفس ، وقوة الافاق الميتافيزيقية التي تغلف الوجود . وتتناهد الرموز المزيد من الوزن ، وتفضي الى سر الوجود . ولقد هيئت المرحلة الاولى صدى واسعا في المسرح الاوربي كله ، وبصورة مباشرة في الرأي العام ، خصوصا في البلدان الشمالية . وتظل المرحلة الثانية اكثر التزاما بميدان الفن ، فن يتطهر تدريجا من كل ترسب جدلي . وقد اكتسبت أبرز الدرامات الواقعية ، آنذاك ، أهمية تاريخية كبيرة ، وعلمت تأثيرا حاسما على الحركة الثقافية الاوربية التي ميزت نهاية القرن التاسع عشر ، وبداية العشرين . وخلال فترة من الزمن ، اهتم مجمل النتاج الدرامي ذي المقاصد الفنية ، تقريبا ، بسمة دعامية « أبسن » ، وخصوصا ، نوعته الى انجاز برهنة ما ، والى الدفاع عن « اطروحة » ، كما قيل آنذاك . وذلك الى ما هو ابعد مما كان ينويه « أبسن » نفسه . ولقد اسهم انتشار النظريات الوضعية ، الى حد ما ، في هذا النجاح . بالطبع ، ان قسما كبيرا من تصورات « أبسن » باتت باطلة ، أو أقله دخلت في البلدان المشتركة ، بحيث بدت واضحة . وهكذا ، تحتفظ دراميته بوظيفة تاريخية ، أكثر منها

شاعرية خلاقة . وهي تبدو ، بهذا المعنى ، أبرز مجهود بلل في إطار المسرح البورجوازي ، كي يرسم خطوطا موجهة ، وقيم اتصالا مباشرا مع الجمهور ، وكي يوجه آراءه ، ويكون ضميره . وهي كلما التصقت بمسائل العصر ، أثرت في هذا المجتمع الذي يركز على قوانين الكسب والنجاح ، والتداخل ما بين الطبقات من طريق الصعود الاجتماعي . وعلى هذا الصعيد ، تبدو « أركان المجتمع » (عام ١٨٧٧) ، منذ ذلك الحين ، نموذجية ، ببطلها « برنيك » ، رجل الأعمال والصنامي ، الذي بدأ ، في أوروبا آنذاك ، وكأنه رائد الحركة التاريخية . وبأسلوب يستعيد « أبسن » من التراجم القديمة ، فإن السوابق والماضي ، هي التي تثقل الحاضر ، وتجبره إلى منحدر محتم . ويتكشف الماضي ، كما في « أوديب ملكا » ، ويستضيء كلما تلاحت الأحداث . ويشكل الحكم التاريخي والأخلاقي على هذا الماضي ، خاتمة الدراما وتطهرها . فإن « برنيك » ، وهو رجل أعمال نموذجي ، عاش مشين ، كما يفترض ، كان من ضحايا ، زوجته وأفضل صديق له . ثم نصب نفسه بطل الأخلاق العامة . وينتهي الأمر ، طبعاً ، بقصر الكرتون - الكلب - إلى الانهيار . وعندما مرت سلسلة من الظروف ، بطلنا هذا . فيفضح « أبسن » أسس المجتمع الحديث الأخلاقية ، ويمرر هذه الأشكال وهذه الألوان من الرثاء ، التي تختبئ تحتها غريزة النهب البدائية . وكما في الدرامات اللاحقة ، ينشئ « أبسن » الموقف الدرامي بمتانة . وسيكولوجياته دوماً مطلقة ، ولكن التصنع في الكتابة يظل مسيطراً .

فيض « بيت العمية » (عام ١٨٧٩) أن تلقى صدى أعظم بكثير . ولذلك سببان رئيسيان . أولاً ، يتصاعد من هذا العمل نشيد الحرية ولتحرير المرأة . وإن موضوع العلاقات بين الفرد والعظم ، ليتخذ فيها بروزاً كلياً الموضوع ، وموجهاً ، كما كانت الحال سابقاً مع عبس « بلاوتوس » (Plautus) وقروبي « روزانته » (Ruizante) ، نحو إعادة تقييم العنصر المعتبر متدنياً في الحياة الاجتماعية : والمقصود ، هذه المرة ، هو شخصية المرأة . وثانياً ، فإن البطل « نورا » تستدعي حنان الجمهور ، وإن مقاصد « أبسن » الفنية لتستبق الرغبة في « البكاء » التي يخفيها كل

مشاهد . وههنا ايضا ، نلمس ثقل الماضي . فان « نورا » زوجة وفية ، تحب « توفالد » حبا عميقا ، وقد واجهت مصائب مالية مرهقة ، عندما اضطرت للذهاب بزوجها الى ايطاليا ، وهي خالية الوفاض ، كي تشفيه من المرض الذي كان يدمره . فاستدلفت دون علم منه ، وردت الدين بالتسليم ، مقابل تضحيات جمّة ، اذ كانت توفر مما كان يعطيها زوجها للنفقات المنزلية ولنفقاتها الخاصة . ولقد ذهبت ، في سبيل حصولها على ضمان الاعتماد ، الى تزوير توقيع والدها المحتضر . وفي سلسلة من المصادفات ، يفصل زوجها ، وقد اصبح مدير مصرف ، الدائن ، الموظف لديه ، عن العمل ، بسبب مخالفات ارتكبها . فيمارس هذا الابتزاز مع « نورا » ، كي يحصل على الغاء فصله عن العمل . وتخفق « نورا » في تحقيق مطلبه . وعندها ، يكشف الدائن كل شيء في رسالة الى زوجها ، وهو المدافع الصلب عن التشدد الاخلاقي . ولا يخطو عظم « ايسن » قط ، من مدافع من الاخلاقية القديمة المتزمتة ، التي يلوح بها المجتمع رسميا . ومن يعارضها لافتقاره الى الافكار المسبقة ، يلق دائما ، في ذاته ، اذنته . وفي لوحة مشهودة ، يصطدم « توفالد » بمقلوبة زوجته . نرى في مبادرتها السخية السابقة ، فعلا مشينا ، وان كان انقل حياته بسبب خطئها الصريح . ويتلوع « توفالد » بذلك ليطي على « نورا » شروطا لاستعباد جديد . فان كان ، في بادئ الامر ، قد اعتبرها دمية طائشة ولا واعية ، فهو الان يدمي معاملتها كأمة خائنة ، لن يتسنى لها ان تنال مغفرته الا بالخضوع . وتصل رسالة اخرى من الدائن ، وقد اقنعت بكتابتها صديقة « نورا » ، تريد ان تعيش حياة منتظمة معه من جديد ، فيمتلئ من الرسالة السابقة ، ويعيد اتصال الاعتماد . وحيال هذه المفاجأة ، يفر « توفالد » لهجته ، وييدي استعدادا تاما للعفو : فهو ان يحكم على الفعل نفسه ، بصورة مختلفة كليا ، وفق نتائجها . فيقترح « توفالد » على « نورا » العودة الى الوضع الذي شاهدها ابان رفع الستارة . وسيكتفي بتشديد مراقبته الابوية . وههنا تنمرّد « نورا » . فتبلفه قرارها بمفادرة البيت نهائيا ، وبتجديد حياتها ، وتحقيق ذلتها ، ايا كانت التضحية ، شريطة ان تحصل على استقلال حقيقي . ويرى المرء

بوضوح نتائج وأهمية القرار الذي ينقله « أبسن » الى المتصلة . بالطبع ، على صعيد الفكر ، كان المطلب الذي يبسطه « أبسن » ، وجد ، منذ سنوات عدة ، من يعثنه (لا سيما منذ عام ١٨٥١) ، عندما نشر « جون ستوارت ميل » (John Stuart Mill) مقاله : « عبودية للنساء » . وكان قصد « أبسن » بالطبع ، كما اظنه على كل حال ، الدفاع عن حرية واستقلالية الفكر والأفعال ، لدى كل كائن بشري ، وليس فقط لدى المرأة . وان فضل هذا العمل يقوم بالضبط في انه يواجه مسألة محددة ، وبعبارة مباشرة . وما تبقى ، سواء كان الحبكة او السيولوجيات ، فقد هولج في ايجاز ، وجهه في وضوح نحو للغاية التي رمى اليها المؤلف . والحوار يستهدف ، قبل كل شيء ، معقولة صارمة ، والاقتضاب والتصوير المرئي ، وهو يؤديها بصورة متماسكة .

ان علاقات التبعية القدرية ، التي تشكل داخل اسرة ما ، هي محرك « العائليون » (عام ١٨٨٣) . فان قدرية التراجيديا القديمة تحوت هنا الى ذلك القومي المسؤول الذي يدركه أبطال « أبسن » البورجوازيون بشأن افعالهم الخاصة ، خلال محاكمة ، هم فيها ، في آن واحد ، قضاة وطرف . وبأي قدر خاص ، ظلت « العائليون » في برنامج العروض ، أكثر من أي مسرحية أخرى ، ضمن أعمال درامية على هذا القدر من الاتساع ! يبدو لنا ان ذلك لا يعود لاسباب فنية خالصة ، لان هذه المسرحية تحتوي ، الى جانب صفات « أبسن » ، أكثر ميوبه بروزاً . وان الذي منحها هذا الحظ ، هو الموضوع الذي بدا ، آنذاك ، مائجاً جداً ، والذي يحتفظ ، اليوم ايضاً ، بهالة حركية ما (فيشلس فيها بالحاج الى ابلحية السيد « الفينغ » ، وهو شخص غائب ، ولكنه محبوب) . حتى العلاقة بين السيدة « الفينغ » وابنتها ، فانها تتبع خطا ينتقل من الروح المساوية ويفضي الى انحلال حاد ، ومع ذلك متسامح . والذي يتدخل ايضاً ، هو بناء درامي متين ، زاهر بالحوارات والمفاجآت والألحاحات الكبيرة . واخيراً ، نعمة سبب لايجوز اغفاله ، ذلك ان المشخوص الرئيسية تتيح للعميلين الكبار ، الفرصة لاظهار مواهبهم .

اكثر ((العائون)) استنكار الرأي العام ، الذي صدمه واقع فظ ، في كامل عريه . وقد استخف « ايسن » ، لا بالنقاد والمثمنين وحسب ، ولكن بنفسه ايضا ، فكتب « عدو للشعب » (عام ١٨٨٣) . ويمكن اعتبار هذه الدراما في جوهرها ، تصويرية وبرهانية . فهي تفوس في الواقع بالمعوس : واقع الحياة الاجتماعية في مدينة نروجية صغيرة . في مركزها ، طبعاً هو الدكتور « ستوكمان » ، الذي يريد ، بأي ثمن ، ان يسلط النور على كل الفساد المعشش في مدينته ، بسبب المضاربة العقارية (فالحمامات التي ينفور النقاش حولها ، طوال العمل ، لها ، قبل كل شيء ، قيمة اسقاط رمزي) . ويرفض « ستوكمان » كل الحجج . فان ممثلي شتى الشرائع الاجتماعية ، يعارضون ، الواحد تلو الآخر ، قصده في الاعلان عن واقعة تلوث مياه الحمام المعدني بصورة خطيره . وهذا يشمل رجال السلطة ، واولئك الذين ، وان كانوا يبدون في الظاهر معارضة جلدية ، ويبحثون عن اتفاق تسوية ، وعن اقتسام للمكاسب . وقد رشا اعيان المدينة سكانها ، فطالبوا هم ايضا ضده . ولكن « ستوكمان » لا يتراجع قيد انملة ، ولا يتخلى عن المعركة . وعلى العكس من ذلك ، فانه يقرر تأسيس مدونة تربي فيها الضمان وفق نظرة اخلاقية الى الحياة . ولقد اسرته انتباهه الى صعوبة تحقيق مشروعه ، وطرد الدلائل من افكارها ، وجعل طلابه « رجالا احرارا وبلاء » ، فيصرح لها « ستوكمان » بانه الاقوى ، اقوى رجل في العالم ، لانه وحيد ، اكثر من الجميع . وان مبارها الوحيد الخط والمتوقع ، وشخص « ستوكمان » ، الواضح الرمزية ، يقدمان عملا مبسطا ، هو تعبير عن جدل سهل الى حد ما ، تفتقر تطويراته الى المفاجأة . والمهم هو تصوير الوسط التريفي ، وعواقبه السياسية ، وردود افعاله القليلة . وتكشف واقعية الوصف ، هنا وهناك ، استبطانا حادا . فضلا عن ذلك ، يعالج « ايسن » مرة اخرى ، وان في منظور مطلق وسطحي ، مسألة أساسية ، هي مسألة الاخلاق في الحياة العامة .

وقد يبدأ الشبان بالتساؤل عن القيمة التي قد تنطوي عليها دراسة الانسان ، عندما يحترق العالم المحيط به ، لانه يشعر بانه فاسد . وفي

الواقع ، ففي الدراما اللاحقة « البطة البرية » (عام ١٨٨٥) ، لم يعد الضمير يمارس مراقبته : فنجد ، بدلا عنه ، التثبيت المرضي لدى « كريفرس فيرله » ، وحس « جينا » السليم والصحيح ، ولكن الفظ والجاهل ، وسخرية الدكتور « ريلينغ » ، العقلائية . فان مهزومي « البطة البرية » لا يملكون قامة بطولية . ويسيطر عليهم الشعور بالهزيمة ، ويميشون في مناخ من الكلب ، ومادي وكثيف . وهي ذي الشخصوس : مخترع مهووس ، يتابع عبثا طموحاته الكبرى ، يتميش من المكاسب المشبوهة التي تحصل عليها زوجته ، وهي الشقيقة السابقة لشريك والده . . وسيد ثري ، اصبح نبيلاريفيا ، بعد مفارقة السجن . . ولاهوئي سكير . . في هذا المناخ ، يجمد الهواء ، ولا يطمح اي مخرج، وتضيق الاهواء والارادة ، « لقد توقف الزمان لدى البطة البرية » . ويسلو المجتمع بأسره مصابا بمرض مزمن : لاجود ، في « البطة البرية » ، لاي ايمان في الفرد ، كي يعارض هذا المجتمع في مولة بطولية : كما يقول الدكتور « ريلينغ » ، فان الفرد الذي يريد ان يؤكد ذاته بمفرده ، هو ايضا مريض . . وعندما كتب « ابسن » « البطة البرية » ، كان تقريبا في منتصف مسيرته الفنية الطويلة . فلن الاعداد ما يزال واقعية بوضوح : ولكن تظهر ، منذ ذلك الحين ، رسوم رمزية ، مثل حضور البطة البرية باللدات ، وهو صورة رمادية للبرية والصلق والمثل الاطى المطمون . ويجتاز الدراما صخب الجدل مع العصر والمجتمع والاخلاقية المسيطرة . فتصادفنا فيها مرة اخرى النزعات المحبة الى خيال « ابسن » ، السوابق التي تثقل الدراما ، والطبائع المحددة وفق حياة الاوساط الاجتماعية ، والتقدم السائر حتى الانفجار النهائي . ويطفو ، فوق ما يتصل بموضوعات « ابسن » العادية ، وجه « ادفيج » العلب ، وهو بكليته شامية الطهارة والبرادة ، المحكوم عليها بالهانة .

في « روز مرشولم » (عام ١٨٦٦) ، تبرز النزعة الى التصوير الرمزي للاتاق التي تصبو اليها الوقائع اليومية ، والى الغناء الحلود بين الحياة والموت ، وبين ما هو طبيعي وما هو فائق الطبيعة . وينطلق « ابسن » كما هي حاله دائما ، من موقف مغموس ، في سياق اجتماعي واضح المعالم ،

يرسم فيه ، مرة اخرى ، ماضى مظلم يوجه سير الدراما . ان « روز
مرشولم » ، اي ارض اسرة « روزمر » هي ، منذ عشرات السنين (ربما
منذ قرون) ، مهدا لحدى لبرز عائلات قرية صغيرة . من هنا ، كان استمرار
روح « اسرة روزمر » ، في هذا البيت : روح تقليدية في تقشف ، ترتبط
بتصور متشدد للوجود وواجباته . وفي تقيض تام ، تزلزل المدينة ارواح
جديدة ثورية . فتتكر ديناة الاجداد واخلاقيتهم ، لصالح حرية وفرح
وثنيين ، يعطيان الحياة معنى جديدا . وان الحركة تثير ، بالطبع ،
اضطرابات سياسية : فالراي المتطرف يسيطر على الراي المحافظ .
ويحتاج الصراع الانتخابات والصحافة والمدرسة . ويعترف القسيس
« روزمر » على « ريببكاوست » ، فتجره الى المعسكر الاخر ، وتقلب
حياته ، التي كانت تنسلب ، حتى ذلك الحين ، وسط تقاليد « روزمر »
القديمة . وتعلم « بيت » ، زوجة « روزمر » انها ان تستطيع ابدا ان
تنجب لزوجها ولدا ، تحس في نفسها القدرة على التصدي لشخصية
« ريببكا » : فتنتحر ، اذ تلقي بنفسها في قناة تمر تحت نوافذ البيت .
ويتخلى القسيس عن مهمته الدينية ، بل ويستمد لغرض الصراع
السياسي الى جانب المتطرفين . وفي بادرة اخيرة ومنطقية ، يطلب الزواج
من « ريببكا » . ولكن ، هنا يتدخل العنصر الدرامي غير المتوقع ، النابض
الجدلي للنزاع الذي قدمه « أبسن » . فلن « ريببكا » وقد تأثرت كثيرا
باقامتها في « روز مرشولم » (حيث حظيت ، في السابق ، بللموى والمسكن
مدة طويلة) ، واضطربت نفسها بهلوسات ويظهر اشباح ، فوق القناة ،
لاحصنة يضاء ترمز الى مصر مثل - ترفض الزواج من « روزمر » ،
فتحدث لديه اضطرابا عميقا . وتعترف له بأنها تسببت في مصرع زوجته ،
اذا دفعتها الى الانتحار ، بتلميحاتها المتواصلة الى دونيتها الاخلاقية
والنفسية . ولكن ما يحول ، اكثر من خطيئتها ، دون زواجها منه ، انما
هو حبها بالذات ، الذي فقد نشوته السابقة ، والذي لم يعد بوسعه ان
يقودها نحو الانتصار ، على الرغم من العقبات . لقد باتت مشبعة من
روح « اسرة روزمر » ، وهي تعرف حبا متعافيا ، يشبع ذاته بلذاته ،
ويتمتع باخلاقية هي من ذات جوهره . وتريد « ريببكا » ان تغارق
« روزمر » ، وتجدد حياتها ، مكرسة ذاتها لهذا الحب وحده ، الذي

لن يعرف الغيب . ويشعر « روزمر » بأنه لن يستطيع العيش وحيدا . ويدرك أنه من الصعب مواجهة موقف سياسي وأخلاقي جديد ، في حين أن « ريبكا » قد تبدلت على هذا النحو ، وسمت ، بعد أن ملكتها روح اسرة روزمر . ومن ناحية أخرى ، كيف يمكن لـ « ريبكا » أن تكفر عن الخطيئة التي اقترفتها ؟ فيقرر كل من « ريبكا » و « روزمر » ، في منتهى خيالات خائفة ، أن ينزلا العقاب بنفسيهما . فيتحدثان في زواج روحي ، ثم على الفور ، يسكنان الواحد بيد الآخر ، ويسيران معا نحو القناة ، حيث يسقطان ويتقيضان .

أراد « أبسن » أن يشير إلى أن البحث عن السعادة الذي حاولته « ريبكا » ، في بادية الأمر ، والبحث عن اكتمال أخلاقي ، الذي استولى عليها بعد ذلك ، لا يمكن الجمع بينهما إلا في الموت . وأن « روزمر » نفسه ليسمر بصورة مأساوية بهذا التناقض . ولا يمكن لاحدهما أن يتم إلا إذا كان صوفيا . ويسقط « أبسن » الدراما على الصراعات التي تبجل إلهه ، والتي تمسكها الشخصوس الثانوية . فيطرح المحافظ « كرول » نظرات بيئته ، الضيقة والمذلة . وأن التقدميين « أوريك برنيل » و « بيتر مورتنسكارد » ، نصيري الحرية ، وعفوي الأفكار المسبقة ، يحلن في أحماقهما أفلاس وجود يفتردي باليأس والشفقة . فيبدو أن « أبسن » يريد أن يسمو بنفسه فوق المعركة ، باسم آفاق أوسع ، كلتي يكشفها لنا الانتحاران . وأن الشخصين الثانويين اللذين ذكرناهما ، يتخطان ، كما هي الحال غالبا لدى « أبسن » ، قيمة تصويرية خصوصا . فحلن « أبسن » يخص باهتمام أكبر البطلين الرئيسيين ، ويعلمهما معهما المشاعر التي يريد نقلها ، ويمنح ، مرة أخرى ، للأفضلية للشخصية الانثوية . فإن « ريبكا وست » ، في ترجيحها بين الرمز والحادث ، وبين اللغزات والمضايق ، تعبر عن حقيقة نفسها : فينبج عن ذلك شخص مؤثر ، وتبد تجربة إنسانية معقدة ، أبدعه « أبسن » في حرية روحية مطلقة . ولذلك فهو يتقبل شكلا من الانداء (كداء « إيلينور دوز » Eleanora Duse) ، تغنيه وعطيله .

في عام ١٨٨٧ ، حيد « روز مرشو لم » اعلن « ايسن » في خطاب ؛
 « لأسباب مختلفة ، قيل عني اني متشائم . وفي الحقيقة ، انا متشائم
 بمقدار ما لا اؤمن بالولية المثل العليا الانسانية . ولكني ايضا متفائل ،
 بمقدار ما اؤمن ، بالكلية وبقوة ، بقدرة المثل العليا على الانتقال والتطور .
 وبصراحة اذق ، اؤمن ان المثل العليا الحالية ، في حين انها على وشك الزوال ،
 تتجه نحو هذا الذي المحت اليه . . . وفي مناسبات اخرى ، قال ، مشيرا
 الى « ملك ثالث » : ساكون راضيا عن عمل « اسبوع » حياتي ، ان خدم
 تهيئة الارادات الصالحة في نسيل المستقبل . ولكني ، ساكون راضيا ،
 فوق كل رضى ، ان اسهم في ترويض النفوس ، من اجل « الاسبوع »
 الذي سيلبي حتما . »

في « سيفة البحر » (عام ١٨٨٨) ، يلتفت « ايسن » نحو صور
 رمزية ، تلعب دورا شاعريا ، في حين تتجسد داخل واقع يومي . فالبحر ،
 اي الهروب والحرية ، يجتلب « ايليدا » . فياتي فجأة شخص غامض ،
 « الغريب » ، يدموها لمصير جديد . ولكن « ايليدا » تشفق على زوجها ،
 وهو ضعيف وضائع ، والذي ان يستطيع العيش من دونها : فترفضه .
 نحن في عام ١٨٨٩ . وان آفاقا جديدة فتحت امام الجمهور والنخبنة
 المثقفة ، فالغلبة هي للنشوة الشاعرية ، للتمرد على واقع يومي بالئس
 بمشاكله ، هو الحاجة الى الهرب نحو مثل طيا مخفورة في الشعور
 والداخل . ويبدو « ايسن » ازاء ذلك ، متردا ، مضطربا ، خائرا ، او
 ربما راغبا في ان يقدم دائما لخيارات . وايضا كلن الامر ، فلن التجدد في
 « سيفة البحر » ، لا يمكنه ان يخفي الهريمة الواضحة التي يلحقها به
 الواقع اليومي . وعلى العكس منها ، فان « هيدا غابري » ، « هيدا »
 المتعنتة والعصائية ، مستعدة للصراع .

« هيدا غابري » هي ، دون شك ، الدراما الابيسينية التي احدثت اعظم
 الاثر ، خصوصا لانها تبلغ توازنا نادرا بين حقيقة الشخص والعلالات التي
 يريد المؤلف ان يقولها بلسانه . وهي ، فضلا عن ذلك ، تتقبل اداء اثيوبيا
 عظيما (كانت في ايطاليا ، « البيونورا دوت » اول من تثلته) . ايندونا ان

« هيدا غابلر » تقفل حلقة التحرر النسائي : من « نورا » التي تريد تحقيق ذاتها ، الى « ريبيكا » التي حققت ذاتها ، ولكن دون ان تبلغ توافقا مع العالم المحيط بها. فان « هيدا » تصبح المسيطرة من دون منازع، وعندما سترى انه ليس بوسع ملكها ان يتوسع ، ستنتحر . فانها تعيش هي ايضا ، في عالم الريف النروجي انذاك ، الصفر والغفلق . فهي ابنة جنرال ، ألقت الطرق العسكرية ، وتدرت على اطلاق النار ، كما على القيادة ، فارتضت لنفسها زوجا يفتقر الى السطوة ، في سبيل حياة هادئة ، وسيطرة لانتازع طيها . وعادت ، بعد « شهر غسل » طويل ، الى المدينة الصغيرة التي كان يتوجب على زوجها ان يدرس فيها ، فالتقت صديق طفولة ، وهو كاتب احبها ، ولكنها لم تفهم وايها . فالكاتب يعيش الان مع « بيا » ، وهي امرأة رفيقة ومستسلمة ، استطاع بفضلها ان يكتب عملا جديدا . وبعد ليلة من المجون ، يفقد المخطوطة التي تقع صدفة بين يدي « هيدا » . فتتلفها بدافع الفيرة . وينتحر الكاتب ، في يأسه ، لانه وضع في هذه المخطوطة امل حياته كله . وان « هيدا » نفسها هي التي تقدم له السلاح . ولما لم تسطع تحقيق مثلها العليا بفصل الكاتب ، الذي كانت ترجو ان تدفعه على دروب جديدة متألقة ، واذ وقعت ضحية محتال يعرف قصة المخطوطة ، انتحرت « هيدا » ، بدورها ، بمسدس لوالدها . فهي تعبر ، بصورة نموذجية ، من بورجوازية نهاية القرن ، وطموحاتها المجهضة : فهي عاجزة عن الهروب من واقع ساحق ، وعن الثور على حجة ، لاستعالة اشتراكها في الحياة الاجتماعية ، كما تعاض ، بتفاهاتها ومضايقاتها ، التي تبلى محتومة . وبمرور الزمن يبدو « هيدا غابلر » ، هنا وهناك ، متصمة ، خصوصا من حيث البناء الدرامي والشخص الذي يحيط بـ « هيدا » ، والتي تنصاع بالمرأط للشخصية التي يجب ان تعبر عنها . والمسرحية ، دون ادنى شك ، ذات مرمى تاريخي عظيم ، لانها الصدى المباشر ، الذي لا يدحض ، لحالة نفسية انتشرت على نطاق واسع ، في شرائح المجتمع العليا . وانه لصدي يرجعه عذاب نفس تجسد وفي هذه البيئة لذاتها .

كتب « أبسن » ، في نهاية القرن ونشاطه الخاص ، سلسلة من الدراسات ، ذات طابع واضح الرمزية ، يستشف من مضمونها التخلي من الحياة . وأصبحت بنيتها أقل تحديدًا ، لأنها تنزع خصوصها إلى ابتداء مناحات وحالات نفسية ، يثقلها السر ، والغموض والمجهول . وأصبحت لغتها بالطبع لوثر غنائية ، تسري فيها الكتابة والاستلام . وتصيب القدرة الشخص المدين يشعرون بأنهم مسؤولون عن أخطاء ليس لأراداتهم فيها حيلة . ويصادفنا لديهم أيضا هذا الانطلاق نحو مثل عليا حدودها لأنفسهم ، ولكن ذلك ، في نهاية المطاف ، لا ينتهي بهم إلا إلى التضحية .

تظهر « سولنس البناء » (عام ١٨٩٢) شخصا يشيد ، في الواقع ، ابنية ، ويبدع هندسات ، يفترض في الإنسان أن يجد فيها قياسه بالذات: والمقصود ابنية وهندسات ترمز إلى الابنية الاخلاقية . ويعد « سولنس » نفسه في وضع صعب ، لأنه يخشى تخلي أحد تلاميذه عنه ، وهو قد يتفوق عليه . وعندها ، كما هي الحال دائما لدى « أبسن » ، يعلوده ماضيه . فطقد كن ، قبل عشر سنوات ، تعرف ، لدى بعض الاصدقاء ، على فتاة . وكان قد نشأ بينهما ، في لحظة حميمة ، شعور عاطفي . وتعود فتاة « هيلد فلنفل » ، الفتاة التي اصبحت اليوم امرأة ، وتدفعه إلى المظاهرة والصراع والبناء ، دون الاكتراث بالصعاب . ويماني « سولنس » من الدور ، فلا يستطيع الصعود إلى السقالات ، وهذا يعده في نظر الجميع ، لاسيما في بيئته . ويكتمل بناء برج سكنه الجديد . وكان لا بد من البدء بالسقف . فيتسلق « سولنس » السقالات ، بعد ان اوصلته « هيلد » إلى حالة من الظيان والعماس . ويبلغ القمة ، وسط أعجاب الجميع ودهشتهم . وفي اللحظة التالية ، يسقط في الفراغ ، بينما « هيلد » تصرخ : « لم اعد اراه فوق ! .. ولكنه بلغ القمة . وسمعت انغام القيثارة في الهواء (تلوح بشالها وتصرخ بهوى قوي ووحشي) يا معلمي ! ... يا معلمي ! » . وان ما يعكر النورما هو التسوية البالغة الوضوح بين الرموز والواقع ، التي تسويها إلى انسجام التعبير . وان الضعف الاسامي الذي يشكو منه البطل الذكر - وهو شبيه جدا بضعف

سلسلة كاملة من شخوص « أبسن » ، الذين ينشدون مثلا عليا مطلقة ، ولكنهم لا يملكون القدرة على بلوغها - يضاعف ، في الحالة الحاضرة ، بهذا العجز البأس من انخراط قراو ، الذي ينسب « أبسن » عموما ، الى الأزواج . وتعمل « هيلد » من جديد ، لواء « هيدا » بشجاعة ، وتفسح المجال لتوقع فتوحات أخرى وانجازات أخرى ، ولو كان الثمن التضحية بكل ما يسعه ، على غرار « سولنس » ، أن يكون وسيلة لها . ويتم فصل سير الأحداث بما للبرهان : فالقصود هو اتمام خطاب « أبسن » ، حول حدود سلطات الحضرة البورجوازية .

وتستعيد « أيولف الصغير » (عام ١٨١٤) موضوعات الخطيئة ، والتكفير والولادة الجديدة . فلن زوجين يورجولزيين قد أنجبا طفلا معوقا جسديا ، وهو رمز الاتحاد الناقص بين الوالدين . وفي الواقع ، فان « الفريد » أضمر ، في الماضي ، حبا سفاحيا لاحدى شقيقائه (وسيتضح ، في ما بعد ، أنها ليست سوى أخته له) ، ولكن دون أن يتخطى حدود الاندفاع العاطفي . فتعرف زوجته ذلك ، وتحول غيرها دون محبتها الكاملة لطفها . ويكبر « أيولف » الصغير ، في لا مبالاة من والده الذي لا يظهران له سوى مودة شكلية ، مرضة لسخرية الاطفال لثرا به ، الذين يهزأون من عاهته . وذات يوم ، تتسلل الى البيت « المرأة - ذات الجرد » . انها شبه ساحرة تستعين بكتبها ، لتجول على البيوت ، وتنقلها من غزو الجرد . فيسحر الطفل بالمعجوز ، ويتبعها الى حانة الجرف البحري ، ويبلغ من الدهول حدا ، يجعله ينزلق من الرصيف ويفرق ، فيما رفقاء الصف ينظرون اليه في لا مبالاة . فيضطرب الوالدان ويحملان على الاعتراف بأخطئهما . وفيما كان ابنه يسرع الخطى نحو الموت ، كان « الفريد » ، الذي لم يكن قد نجح في استثمار المعمل الذي انصرف اليه ، يتوي استنباله في ضمير « أيولف » ، كي يرقى به الى بُعد لن يتسنى له هو ، ان يبلغه . والان ، وقد فات الوقت ، سينصرف « الفريد » و « ريتا » لتربية رفاق « أيولف » ، كي يجعل منهم رجالا أحرارا ونبلاء . وسيتفقان المساعدة في هذه المهمة ، من روح ولدهما « أيولف » ، الذي « يصعد نحو القمم ، نحو النجوم ونحو الصمت

العظيم » . وتشكو هذه الدراما ، بدورها ، من تعليمية مكشوفة للغاية ، خصوصا في الفصل الثالث . ولكنها تجتذب المشاهد وعظمه حكما أخلاقيا، بفضل المناخ الذي يثقل الجرف البحري، والذي ينظم حركات قوة منصبة غامضة . ويبدو أن الطبيعة تورط الإنسان ، وتجره اما نحو القمم ، واما نحو الهلويات .

يمكن اعتبار « جون كابريل بوركمان » (عام ١٨٩٦) ، على كل سعيد ، المسرحية التي تخدم فكر « إبسن » الدرامي . وفي الواقع ، فهي تطور وتعود الى النهاية ، العديد من الموضوعات التي ألهمت أعماله ، منذ بداياته . فهناك ، قبل كل شيء ، ثقل الماضي . فان « إبسن » لا يفعل ، في الفصل الاول والثاني ، بفضل عمل تنقيبي يطيء ، سوى اخراجه وأبرزه ، كما طهره الزمان . فان « بوركمان » ، وهو شخص « إبسن » نموذجي ، قد حدد لنفسه مهمة قصوى : ان يحمل السعادة للبشر ، على طريقة « فلوست » ، أي بلبداعه نشاطا ، وعملا (وهو ، في هذه الحال ، استغلال كنوز التاجم) ورفاها ، تكسب حياتهم شكلا ما . وليس من الصدفة في شيء ان « بوركمان » يجسد نموذج قبطان الصناعة في العصور الحديثة ، جالسا من نفسه ، بذلك ، الناطق التاريخي بلسان هذه السنوات . ولم يتردد « بوركمان » ، في سبيل تحقيق قايته ، من التضحية بحبه الكبير لـ « إيلا » . وقد يادو ، بوصفه مدير مصارف ، الى احداث سلسلة من الجمعيات الصناعية من أجل استغلال المناجم ، مستخدما لذلك الرساميل التي أودعت لديه للتوفير . ويكتشف الاختلاس . فيحكم على « بوركمان » بالسجن خمس سنوات . لقد تحطمت اذن حياته وعمله . مع انه لم يتصرف لصالحه ، وهو اذن ، في الحقيقة ، بريء . وسيظل ، طوال ثماني سنوات ، معتزلا في غرفته ، يصدق في سلوكه من جميع الجوانب ، ومن جميع وجهات النظر . ويختم فحصه الخفويل بتقرير برأته . وترفع الستارة عندما يجتمع الأشخاص ويلتقون من جديد ، كي يجرؤا جرؤا ككل ما جرى : « إيلا » ، وشقيقتها التوام وقد أصبحت زوجة « بوركمان » ، و « بوركمان » نفسه ، وأحد أصدقائه الذي يشعر بثقل اخفاقه في الحياة برهقه ، وابنه الذي ينوي التخلص من ماض مفرط الوطأة ، والذي سيفادر والديه ليهرب مع الفتاة التي يحبها . واخيرا كانت لـ « بوركمان » القمرة على

تجاوز الاعوام الثلاثة عشرة التي ظل فيها ضحية الشرك الذي كان أعداؤه قد نصبوه له . وهو يريد ان يولد من جديد ، وان يستعيد الصراع ، وان يعيش . وعلى الرغم من انه اطفالا في « ايللا » « شقة الحب » ، فهو يجد فيها مجددا صديقه الوفية . ويقطع مائة خطوة في الثلج ، ويلمح ، من حل ، المدينة والمصانع التي شيدت بفضل استغلال المناجم ، هذا الاستغلال الذي كان قد اعطاه انطلاقته . فيحلق في الافق ، وقد صمم على ان يتدخل من جديد ، ويسجل في الوقائع ارادته في تغيير العالم : ولكن يدا حديدية تضغط على قلبه ، فيسقط مهشم الاعصاب . فتسهر عليه الشقيقتان مثل ظلّين . انه ليسع الانسان ان يصارع ويبنى . دون ان يتسنى له ، مع ذلك ، ان يرى لمارعته ، الذي يسحقه أحيانا . فاللراما مقتضبة ، وتمضي الى الجوهر . وهي تظهر ، بصورة نهائية ، ما استطاع « ايسن » فهمه من عالمه ، منذ ماضيه وحتى مستقبله . وهذا ، بالطبع ، بواسطة الآام وعللها يعانها شخص حقيقي وحي ، يعرفنا بطبيعته حب الشقيقتين . وان « ايسن » ليداني ، هذه المرة أيضا ، الرمز كثيرا ، ولكنه يدرکه من خلال روح يصارع العالم ، لانه يحبه تماما . ونجد ان وسائل التعبير التي اكتشفها المسرحي العظيم ، وسائل نموذجية . وهو يستخدمها ، هذه المرة ، ضمن رؤية عظيمة وقائمة ، للحضارة الصناعية الأخلة في اجتياح الافق كله .

كتب « ايسن » آخر مسرحية له ، « عندما سنستيقظ من بين الاموات » ، في السنة الاخيرة من القرن ، عام ١٨٩٩ ، وهي تلعب ، في ما يبدو ، الى حياجه الشخصية . ففيها يطرح « ايسن » نزاعا سوف يثار كثيرا فيما بعد . اما البحث عن السعادة وملء الحياة ، ولما تنفيذ واجب مثالي ؟ يبدو ان الجمع بين التوجهين مستحيل . فالتنحلات « روبيك » أبدع عملا عظيما سيجلب له الثروة والشهرة . وقد توفر له ، في سبيل ذلك ، نموذج (موديل) كان يوسمها ان تجلب له السعادة . ولكنه ، اذ أخذ كليا بالعمل ، لم يتأثر بسحر النموذج . تلك هي السابقة الجازمة ، كما هي الحال دائما لدى ايسن . ولأن يعيش « روبيك » مع « ملجا » ، وهي تصفره كثيرا في السن ، وذات شهوانية حيوانية خالصة . وبصنادف

« روبيك » ، بعد سنوات عديدة ، « إيرين » ، في حمام مياه معدنية ، على سفح جبال التروج . فيترك عندها ما فقد . وتؤخذ « ماجا » بحب صياد جبية مقدام ، وعشعر معه أخيرا بحريتها وامتلاكها للأنف . ويعود « روبيك » الى « إيرين » . ولكن بعد فوات الأوان . فوجودهما قد دمر . والكوخ الذي يؤويان اليه أثناء العاصفة يفور تحت انهيار . ويرى « أبسن » في الثلاثي قصيدا . ولكنه يدين أولئك الذين لم يعرفوا أن يتفهموا الحياة ويتقبلوها ، وأن كانت مهمة طيا تجتلبهم . وأن العبارة التي تدمرها « إيرين » ، « عندما سنستيقظ من بين الأموات » ، ترمز الى كل ما يفقده الإنسان من الحياة خلال عيشه ، وإلى الندم الذي يعتل فيه ، عندما يعني ذلك . وأن هذه الدراما ، وأن كانت تلامس الجمالية المسيطرة آنذاك ، تقترح جدلية ونزاعا أساسيين . ونجد أنفسنا هنا ، أكثر من الماضي ، في ميدان الطبيعة والوجود . وينتهي الأمر بالاطلاق الطبيعي - الجبل العالي ، وبحيرة ، ومهاوي سحيقة إلى تحميم سير الأحداث ذاتها ، وحالة الأبطال النفسية . والشخص ، بالطبع ، ليسوا بأكثر من صور . وهم ، في تقاليم ، لا يمثلون سوى تطلمات إلى الحياة . واللغة تصبح البرية ناعمة .

كتب « جيمس جويس » (James Joyce) ، وهو في الثامنة عشرة من عمره ، إذ كان يقوم بمحلولاته الأولى كناقذ ، كتب عن هذه الدراما التي ألهمته : « .. تحت التفسيرات التي يحملها « روبيك » لوجه الفتاة ، في رأسته « يوم القيامة » ، تختبئ فلسفة تعانق كل شيء ، وتعاطف عميق مع نزاعات الحياة وتناقضاتها ، القابلة للمصالحة ، في نقطة مليئة بالرجاء ، عندما يوضع حد مجيد لمنازلات بشرتنا المسكينة المتصدعة الأشكال » .

وهكذا يختتم ، في تجريد نغم ، أوسع تحليل لعالمنا - مجتمعنا وأفرادنا - ، حلول ، خلال القرن التاسع عشر ، أن يعثر على مشاركة فكرية ، على مطلق : فإن أعمال « أبسن » ، لارتباطها بالواقع الراهن وبخصائص زمانها ، ولتحديدتها إذن في البنية والقافية ، تمارس اليوم

أفراء أدنى . ولكنها تحتوي محرضات لا يجوز إغفالها ، في هذا القرن الذي هو أبعد من أن يعثر على أجوبة نهائية ، للاستئلة التي يطرحها أدبه المسرحي ، والذي ما يزال ، وإن تطور ، يتردد في التوجه نحو هذا « الملك الثالث » ، الذي كان « أبسن » ينادي به .

ستريندبرغ :

أقضت حياة « أوفست ستريندبرغ » (August Strindberg) (١٨٤٩ - ١٩١٢) بين علاقة وأخرى ، وإخفاق وآخر ، وعقيدة وأخرى ، في الميدان الديني ، كما في الميدان السياسية والعلمية أو شبه العلمية ، وحتى في ميدان الإخراج - في نهاية حياته . وهي تتسم بعدم استقرار لا يعدله إلا الهوى الذي كان يمتنع به كل قضية . وقد وسعت طفولته بشروط من الملوية السيكولوجية الرهيبة ، لأنه كان « ابن الخادمة » ، وهي الزوجة الثانية لرب البيت . فلم يكن إلا يحظى بملاخوته من احترام . وانعكس تعقلاته الشخصية على كتاباته ، وهي ، دوماً تقريباً ، مستقاة من سيرته . وكذلك ، بالطبع ، في أعماله المسرحية ، ولكن على نحو أدنى مباشرة ، لأن « ستريندبرغ » يفلح في أن يصوغ تجاربه بصورة موضوعية ، وفي أن يبلغ بها معنى الحياة ، بملاحقته ، وتعليلاته وسره .

ويتبع أدبه المسرحي كله اتجاه واحد : تطيل العلاقات التي تقوم ضمن مجموعة بشرية: في أسرة ، في بيت ، في جماعة . بغض وحب ، جاذبية ونفور ، عطاء وأخذ ، اتصال وعجز عن الاتصال ، بحث عن الإلهي وعن حدود الطبقة ، وحتى المجهول ، وحالات الحلم أو الجنون . ويتم الانتقال من طبيعة فجأة إلى رمزية إثرية ، ومن التحليل الاجتماعي إلى تخيلات العقل المباطن ، وهون أن تفقد السيرة شيئاً من قوتها المسرحية . فان تحقيق « ستريندبرغ » يلخص ويتمثل كل تحليل السلوك ، كما كان قد تطور في أوروبا ، منذ الثورة الفرنسية ، وهو يقود إلى ما هو أبعد بكثير ، فيقلد ذاته في قلب القرن العشرين : ولذلك ، يعلد اليوم اكتشافات حالية وخصب دراماته وأشكاله ، والطرائق التي سامل بها العقل الباطن .

ويعد سلسلة من المؤلفات ، كتبها ، في شبابه ، ما بين عامي ١٨٦٩ - ١٨٧١ ، مستوحيا فيها تأثيرات أدبية سابقة ، بلغ « ستريندبرغ » نضجه في لوحة تاريخية كبيرة ، هي « العلم أولوف » (عام ١٨٧٢) ، لم تحقق نجاحها التام إلا عام ١٨٨٧ . . وهي تزخر بالتأثيرات ، الأبسية خصوصا (يجب ألا ننسى التأثير الحاسم الذي مارسه « أبسن » على « ستريندبرغ » ، وإن كان هذا سلك درويا جديدة) . وأنا لنكتشف فيها حسا مسرحيا ، غنيا ومتينا .

ولكن شخصية « ستريندبرغ » الحق تعبر عن ذاتها في « حب » (عام ١٨٨٧) ، حيث يستخدم الوسائل الطبيعية الرائجة آنذاك (أن ذلك على درجة من الصحة نالت له تأييد « زولا ») . فهناك عاقلة ، يرتاب فيها الزوج من أملة لمراته . والمأسوي أنه يشك في نسبة ولدتهما إليه . وينتهي به عذابه إلى الموت . وفي احتضاره ، يلعن جنس النساء كله ، علو الرجل ، بنبرات تكثيف من ميل المؤلف الشخصي . وعلى الرغم من أن هذه الدراما كثيفة وفجأة ، فإنها تعاني من بعض الآلية البرهانية .

وفي العام التالي ، كتب « ستريندبرغ » « الأنسة جولي » ، التي تتركز فيها ملاحظة العالم على العلائق بين الطبقات الاجتماعية ، ينظر إليها من خلال العلاقة بين الخادم « جان » ، والاميرة الشابة ، التي تستسلم له في اندفاعة فريزية . ويقنعها ، بعد ذلك ، بالانتحار خوفا من النتائج التي يمكن أن تنشأ بسبب سلوكها . وهكذا يتسنى الانفصال ، في توتر واحد ، بين الشعور بالدونية الاجتماعية ، الموجه نحو الانتقام ، وهذا النداء الذي لا يقاوم ، للحواس ، كما يتبدى في الشمال ، في ليلة عيد القديس يوحنا . وأن الإزمة التي يجتازها الشخصان ، تجلب لهما أكثر لحظات « خطر وجودهما » ، ضيقا ، ولكن أيضا أكثرها انتعاشا .

وتؤكد « الثلاثون » - وقد كتبت في العام نفسه - التصور الاساسي لدى « ستريندبرغ » ، لعلاقات « العطاء والخذل » ، و « الدين »

و « الرد » ، بين الرجل والمرأة ، وهي علاقات تكون فيها إغلبة ، عادة للمرأة . وما يوصف هنا ، هو ، وفق تعريف المؤلف ، « قتل نفسي » ، ترتكبه امرأة حيال زوجها ، اللذين تمتص حيويتهما .

وفي آخر القرن ، كتب « ستريندبرغ » سلسلة من الدرامات الكبيرة ، مبرهنًا على نشاط يبدو ممجورًا : « الطريق إلى دمشق » ، « تهينة الميلاذ » (عام ١٨٩٨) ، و « جريمة وجريمة » ، « أريك الرابع عشر » ، « غوستاف فانزا » (عام ١٨٩٩) ، و « غوستاف أدولف » و « قصة الموت » (عام ١٩٠٠) . وتوالت ، عام ١٩٠١ : « الفصح » ، و عام ١٩٠٢ : « العلم » ، ثم « سفاتيغيت » . وثمة ظاهرة فريدة في هذه الفترة ذات الأبداع العالي : فإن كلا من هذه المراحل تشكل اتخذ موقف معتد حيال تاريخ الإنسان الداخلي ، كل مرة وفق بُعد مختلف .

إن « الطريق إلى دمشق » هي طريق النفس البشرية الباحثة عن اللانهاي ، من السر ، ومن الإلهي . ويشكل فيها تقطيع الألواح ، شيئًا فشيئًا ، وحدة القصد .

وتتبع « تهينة الميلاذ » الهامس طقسيا ، وترسم من جديد حلقة تعليمها ، في قسمها الأكبر ، مداخلات فوق الطبيعة . ويتخبط الشخصوس طويلا بين الخير والشر . ويضيقون في ظلمات سيكولوجية خاصة بالعالم الشمالي . وفي الخاتمة ، تنفض الأمور إلى حلول مأساوية ، في تسليح تتوافر فيه عناصر السر . وإن تأثير الممارسات السحرية ، التي كان « ستريندبرغ » يتعاملها في تلك الفترة ، ليسري ، بطريقة أو بأخرى ، في روح الدراما كلها .

وفي « جريمة وجريمة » ، التي تجري أحداثها في باريس ، يريد « ستريندبرغ » أن يعالج مسألة « إرادة الشر » ومسؤولية الأفكار الشريرة ، وحق الفرد في مناعة نفسه . و « البطل هو من يقود الحبكة » هو من لا يثرى ، هو الله ذاته . ومع ذلك ، فالعمل يظل واقعيا ، يميل أحيانا إلى الميلودراما .

وتستعيد « غوستاف فانزا » أسلوب ولون تراجيديات شكسبير التاريخية ، كي تمجد وجه وطبع البطل السويدي الكبير .

و « الفصح » تعبر عن التطلعات الصوفية لمخلوقات مسكونة . فان بطلتها « البيونفور » ، وهي ذات براءة تامة ، تتألم وتضحي بذاتها في سبيل القريب ، فيحنأخ من الاستسلام الشعري ، وسط أحداث عجائبية .

وعلى العكس من ذلك ، فان « واقعة الموت » تقدم بعنف الصدام بين مخلوقين وحنهما الزواج ، ولكنهما ينتهيان الى التدمير كل منهما الآخر ، والى شحن كل منهما الآخر ، بيفض متبادل .

وان « العلم » فتعرف من البراهمانية ، لتظهر شخصا انثويا مثاليا ، يجتاز مختلف مظاهر الارض ، في شتى مراحلها ولحظاته : وذلك ، مشهدا لكو مشهد ، في قصة رمزية طويلة ، زاخرة برؤى من عالم العلم .

وعندما استطاع « سترويندبرغ » ، عام ١٩٠٧ ، ان يحدث مسرحه الخاص « المسرح الحميم » (Intima Teatern) على غرار « المسرح الصغير » و « مسرح الفرقة » ، اللذين أسسهما « ملوكس واينهارت » (Max Reinhart) ، نراه يصوغ جنسا جديدا ، هو « مسرحية الغرفة » ، يلائم مكان العمل هذا : « عاصفة » ، « بيت محترق » ، « البجعة » ، « سوناتا الاشباح » . ولهذه « التوامات الحميمة » وحدة في الموضوع والبنية والروح . فالمظاهر البشرية أصبحت فيها شعبية . واشكال التندم والاسف تدمر انطلاقاتها . والماضي يرن بكل نقله ، ويكره الشخصوس على الاستمرار في علاقات قاسية ، وعلى تحمل تضحيات لا نطاق . ولم تعد الارادات بقادرة على التقدم ، وتجد نفسها مكرهة على جمود يشلها شيئا فشيئا . وان استحالة بني أخلاقية تعود الى الانهيار النهائي .

يلو ان « سترويندبرغ » قد ورث تقاليس نبي قديم وانطلاقاته التنبؤية . فانه ، على الرغم من اندفاعاته التافهة والاصبيلية « المفرطة في الإنسانية » : قد ذاق هو ايضا نيتشه (Nietzsche) ، وعلى الرغم

من أحقادهم ورغائبه التي لا تقاوم ، عرف أن يعدد توجهات غير متوقعة للروح الانساني . وفي رؤاه ، كما في رؤى انبياء العهد القديم ، تتصالب المسائل الشخصية مع الموضوعات التاريخية ، وهي تنفتح على أبعاد ، هي وراء المكان والزمان .

ويبرهن « ستريندبرغ » ، من دراما لاخرى ، على استحالة حياة تملئها مبادئ غير مبادئ العنف الذي يقابل العنف ، والخطيئة التي تقابل الخطيئة . ومع ذلك ، فهو يحاول ، في « الأنسة جولي » و « الوقعة الموت » و « الآب » ، أن يدحض هذه الملاحظة ، كي يقصر الامر على السر اللاهث لتجاربه في مجموعات اجتماعية وعائلية ؛ وهو سرد ينتهي الى الدنائة . وفي « سوناتا الاشباح » ، نرى شخصه وقد فقدت كل مبرر وجود . فلا يتبقى لها سوى اخطائها ، عندما يخلي الحب المكان للبغض والقرف والعار . ويتكشف رفضه الصوفي ، في دراماته الدينية والرمزية ، عن وهم ضائع .

ان مسرح « ستريندبرغ » - الذي يفجر بناء « إيسن » في سلسلة من المشاهد الفجة والعادية ، لا رابط بينها - يمتلك أهمية تاريخية كبيرة ، حتى لو كانت وعورته لا تحببه كثيرا الى الجمهور ، وحتى لو كان انتقاده ، بالتالي ، ضعيفا نسبيا . انه حلقة ضرورية لفهم تطور الروح البورجوازي ، والفراغ الذي يكتشفه في عمق ذاته ، والذي يقوده الى حلول رجعية او ثورية ، دون أن يستطيع تحقيق مثله العليا .

ان « ستريندبرغ » ، لشدة تخطئه (حتى انه فرق مرات متعددة في الجنون) استكشف حتى الإحماق ، فكرة هذا اللوب ، وطورا ذلك ، من شتى دروب الثقافة الأوروبية . ولقد بلغ جنونهما القصوى . واستشعر المدي الذي يمكن للتفكير أن تقود اليه الفرد : ان يفقد ذاته أو يبيعها ، تحت ضغط الوسط الاجتماعي الذي يحد وجوده . انه انهيار بناء رمزي يجرف سكانه الذين تشلهم الخطيئة . وانه الصحراء النهائية ، كما في « نهاية اللعبة » لـ « بيكيت » .

هنري بيك :

يمكن اعتبار ظهور « هنري بيك » (Henry Becque) (١٨٣٧ - ١٨٩٩) غير متوقع بالكلية ، في المسرح الفرنسي ، خلال القسم الثاني من القرن التاسع عشر . فقد كان النتاج الفرنسي ، لو الباريسي ، بعبارة أدق ، يضع نفسه يامانة في خدمة جمهوره : فان كان غالبا ما يرجع أصداء الحركات الثقافية الجديدة ، فانه كان ، يتمثلها ، وهو يعرض على تشديدها من كل ما يمكن ان تحتويه من الامور المقلقة ، وعلى امتصاها في ملء قابلية لصياغة مسرحية ، ليس الا . ولم تكن غاية المؤلفين الرئيسية سوى كسب المشاهدين . وكانت وسيلتهم تقديم وصف جديد لعالمهم ، في حين يبحثون شيئا فشيئا الشكل المسرحي .

كان « هنري بيك » يود ان يخلد نصيبه في هذه العلاقة المباشرة مع القاعة . صحيح انه لا يمكن نسبته الى المؤلفين الرمزيين ، الذين يرون في العروا ، قبل كل شيء ، أداة تعبيرية ، ولكن الادب المسرحي - الذي يظل لدى غيرهم من المؤلفين ، مجرد وسيلة لاقتناع الجمهور بصورة أفضل - يستلهم لديه مقتضى أخلاقيا ، يبلغ من الصرامة ما يحبط صعب القبول في المسرح . فانه يصف وصفا ورجيا ومعقولا ، المجتمع الباريسي ابان الجمهورية الثالثة . ولذلك ، فما ان كان ينجح في انتزاع الموافقة على نصه ، حتى كان يسحب من الاعلانات . ويعد استنفاد جميع الوسائل ، استخدم بطريقة ذكية ، مظاهر الفودفيل . ويخط ذلك الحين ، صادف نجاحا اوفر ، بمقدار ما لا يملك الاحتفال الذي كان يتفكره ، والسخرية التي يصور بها الوجوه المميزة للمجتمع الباريسي . وان « القرين » (عام ١٨٨٢) و « البورسية » (عام ١٨٨٥) هما أعظم أعماله ، وهما يصوران ، كل بشوره ، هذين الاتجاهين .

في « الفريان » ، عائلة بورجوازية ، تحكمها مبادئ أخلاقية سليمة ،
تفقد زعيمها . ويستغل المراهبون ، كالفريان ، الاضطراب الذي يعل بها ،
ويجرونها من ميراثها . فيحل البؤس بالعائلة . وتتراكم المذلات .
وتسحق حياة أفرادها المصلحة المالية التي تتحكم بمجموع العلاقات
الاقتصادية .

وعلى العكس من ذلك ، يكتفي « بيك » ، في « الباريسية » ، بخيانة
فوجية . ويفقد « المثلث المشهور » ، مع المرأة الفنية ، الذكية والاسيرة ،
يفقد كل وجهه العاطفي ، كي يصبح مجرد وغائب رخيصة . ومثله مثل
« اوسكار وايلد » ، يستخدم « بيك » التقليد المسرحي في زمانه ، كي
يتابع ويعمق تحطيه للعواطف . فالرئي ، وهو مغامرة العالم البورجوازي ،
الاخذاء ، والفكرة المهيمنة في الحياة ، كما على النص ، يصبح ، مع
« بيك » عنصرا يكشف السيكولوجيا والمقليات وتصورات الحياة : الامر
الذي يظهر كل ما تنطوي عليه من فراغ داخلي ، وثقافة وحقرة . وهو
رمز للخسة الاخلاقية المتسترية وراء التجوية والبهرج .

انهما مسرحيتان مقتضبتان ، صامتان . الاولى ، قلعة وكابوسية ،
والثانية حادة ومتألقة . يعالج فيهما « بيك » سيكولوجيا الشخص
بحدة ، سواء كانوا المهنيين والمثولين ، أم أولئك الذين يربحون بدهائهم ،
مملوك الوجود . ويبسط فيهما أهواءهم ، دون ان يستسلم لأغراءات
الانفعال ، والجمالية أو الاخلاق . ويفضح فيهما أوساط المجتمع الحاكمة ،
التي تقتدي بها ، بصورة متفلوعة الوعي ، تلك الشرائع الاجتماعية التي
تنوق عبثا إلى الوضع ذاته ، والمتع ذاتها ، والسلطة ذاتها . ولهذا
السبب ، فإن تحطيلات « بيك » وشخصه تطوق أزمات المجتمع ، وتملك
دلالة نموتية : « لقد تظل الحد الذي يمكن للواقعية ان تبلغه ، اذا لم يتغلغل
فيها موقع صراع أو تململ . »

تأثر « بيك » عميقا الموقف التاريخي الذي وجد فيه ، واليلي
فتمكن من مباشرة على طبعه الشخصي . فقد كان في بليريس إلهام جمهور .

واسع ، وانتباه مشلوع حيال المسرح . فكان ، إذن تنظم مباشر — وأن كان ، دون شك ، ملتبسا في بعض الجوانب — بين نمط محدد للقاعة ، ونمط محدد للمنصة ، كما قلنا حدث في مجتمع . ولكن الويل لمن كان يريد أن يزحزح هذا التوازن ، كما كان « بيك » ينوي فعله . صحيح أن تأثير الطبيعية الأدبي لم يكن غائبا . ولكن « بيك » كان قد حدد لنفسه مهمة مزدوجة : أن يحقق على المنصة تحويلا يضرب في جلور المجتمع ، وأن يدفع بعيدا ، بفضل وسائل المنصة ، سلسلة من التتاليج ، تبرز منها بوضوح مصائر رأسمالية جديدة ، هي الرأسمالية المالية .

لم يكن من قبيل العبث أن موضوع مسرحيته الناقصة ، «**الهرجون**» ، يدور حول مصعب أحد المصلوف ، وشخصياته . وليس من قبيل العبث أيضا أن أعماله الخمرامية على هذا القدر من القلة : فمذكراته تطغى أن تسما كبيرا من وقته ومن اهتماماته كان يهتر في صراع مستمر ، وغالبا ضعيف ، كي يؤكد نتاجه المسرحي ، ويدافع عنه ضد مصاصب بالفة — عداة الأداريين البليد ، عدم تفهم الممثلين وضيق أفقهم ، حوادث عاصفة مع النقاد والديوانيين . ولم يتبق شيء آخر يذكر من « بيك » غير بعض الملاحظات ومقالات ، ظرفية في الغالب ، ولكنها لا تظفر من نائلة ، وبعض مسرحيات ذات فصل واحد ، منها «**الكوكلة**» (عام ١٨٧٨) ، وهي حادة والأذنة ، تعطي الانطباع عن مشروع متين ومهييب ، ولكن بسماطها وتلميحاتها ، أكثر منها بالثبات .

هاوبتمان :

لاقت ثورة «**المسرح الحر**» ، صدى مباشرا في برلين ، في «**المسرح الحر**» (Freie Bühne) ، بفضل مبادرة «**لوتويرام**» (Otto Brahm) وهو مخرج عقلاني وصارم ، حقن ، فيما بعد ، «**المسرح الألماني**» (Deutsches Theater) بلندفاعة جديدة . وافتتح «**المسرح الحر**» نشاطه ، عام ١٨٨٩ ، بمسرحية «**ابسن**» ، «**العاقون**» ، ظنها في العام نفسه «**قبل شروق الشمس**» لـ «**جرهارت هاوبتمان**» (Gerhart)

Hauptmann) (١٨٦٢ - ١٩٤٦) . وبهذه المسرحية ، احتلت
التصورات الجديدة مكانها في الادب الالمانى . فقد استعادت مخططات
« ابنس » ، دون اساس موضوعي ، ولكن في مقاربة أوفر مباشرة للواقع
اليومي ، وقد التقط في نراياته المأساوية .

تستلهم دراما « العالكون » (عام ١٨٩٢) الكبيرة ، مباشرة ،
روايات رائد المدرسة « زولا » (ينطبق الامر نفسه على المسرح الذي
عرضت فيه لأول مرة ، بعد مصاحب خطيرة مع المراقبة) ، مسرح
(Freie Buhne) . فهذه الدراما ، في حين تظل ضمن هذا الخط
التطوري ، تحول الملاحظة الطبيعية والتجريبية ، الى ابداع درامي ،
يتراق مع تحركات جماعية وتناقضات طبقية عنيفة (فتغدي من تجربة
مباشرة : إذ كان « هاوبتمان » ابنا لعاكسين من سيليزيا) . وببدا
« العالكون » : أنضح عمل قدمه هذا المسرح ، الذي يلوح برأية المطالبة ،
وبضرورة تغيير المجتمع .

وصلنا من « جرحاوت هاوبتمان » نتائج هام ومتنوع . وقد بلغت
موضوعاته وأشكاله من التباين ، ما يكسبه شخصية مترددة ، هي حصيلة
هذا العصر أكثر منها صانته . وتمتزج فيه الثقافات الأوروبية ، وتختلط ،
في شتى جوانبها ، وغالبا بصورة محيرة . وينتقل فيها من الحقائقية
الفجة في « قبل شروق الشمس » ، الى الصوفية المتأججة في « صمود
هانيليه » (عام ١٨٩٣) ، ومن الرمز الى الوثيقة ، ومن المسألة الى البوح
الضبابي ، ومن النثر اليومي الى الشعر الفني بالرموز والدلالات . كما
انه لم يفتقر البتة ، في هذه السنوات مینها ، الى نصوص من كوميديا
السلوك ، صريحة الفحابة . فليس لـ « هاوبتمان » عالم خاص به ، ولكنه
يمتلك موهبة الملاحظة والتمثل . فهو يلتقط ويفسر ميول عصر ، ونزاعاته
ونزاعاته ، هو عصر « الرايخ » .. ولقد مثل كثيرا ، وأصبح ، بمعنى ما ،
شعبيا ، ولكنه ، في نهاية المطاف ، لم يؤثر الا قليلا على المسرح الالمانى .
وهو يظل حالة ، وعرضا . فمسرحياته تحتفظ حوما ببناء متين ،
وشخصه تملك قاعدة واقعية . ولكن ذلك ، في المحصلة ، لا يتجاوز

النتاج المتوسط ، وإن المشاهد الألماني ليرى فيها الانعكاس المباشر للتأثيرات الخاصة بطباعه وبأشكال قلقه الروحي . وينجم عن ذلك ، عموما ، تأثير انتشار ثقافي ، على سعيد موست : هو تبسيط متوازن لحيوية بعض الطباع وبعض السيكولوجيات (المنتقاة من وسط « سيليزيا » القروي ، أو من وسط البورجوازية الثرية في شمال ألمانيا) .

وتحاول « نفوس متوحدة » (عام ١٨٩١) « أحزمة » مسألة مثالية ، على طريقة « إيسن » في « وولمر شولم » . وتحلل « صعود هانلييه » طبيعة المسائل الدينية ، انطلاقا من مسبقات وضعية . وتعيد « فلوربان جيبير » (عام ١٨٩٦) رسم ملحمة قروية .

بعد ذلك ، استسلم « هاوبتمان » لافواء لغة مغايرة بالكلية . وفي « الجرس المتلع » (عام ١٨٩٦) ، تهب حبكة خلعضة ذات مجازات محجوبة ، الغنائية لمخيلة خصبة ، تغير عالم الواقع اليومي .

وإن عودته الى موقع صريح الواقعية ، توحى اليه ، في « هايكل كرايمر » (عام ١٩٠٠) و « وولز برند » (عام ١٩٠٣) ، قصصا فيها انحطاط وانهميل .

وفي مطلع هذا القرن ، يقع « هاوبتمان » ، وقد كرس شاعرا قوميا ، في أم عزلة : فإن بلور الثقافة الجديدة تنمو بعيدا عنه . وسيستلهم في الدرامات الكثيرة التي سيكتبها أيضا ، ثلرة أساطير الشمال ، وطورا أساطير الأفريق ، مرة موضوعات مقتبسة من « نيتشه » ، وأخرى رؤى طوباوية . ويظل أفضل عطاءاته أصالة ، يقف بين « فولتا » و « إيسن » : « وبييا توفس » (عام ١٩٠٠) و « الجردان » (عام ١٩٠٨) ومسرحيته الأخيرة « قبل غروب الشمس » (عام ١٩٣٢) . وستذكر أعماله بسبب الروح القائمة التي تقدمها عن ألمانيا ، يوم لم تكن لا بورجوازية ولا شعبية ، وبسبب تصويرها يثبات نمطية ، تمكن من الحكم على عصر بكامله .

في النمسا :

ان الهام الطبيب النمساوي «آرثور شنيترلر» (Arthur Schnitzler) (١٨٦٢ - ١٩٣١) ، هو ، دون شك ، أضيـق حدودا ، ويستسلم ، بصورة ما ، على نحو أكثر ، لأهـرامات الانفعال . الا انه يمكن من الاحاطة الواقعية بوضع عالم « فيينا » الصغير ، وبخصائص الحياة التي تعيشها فيه ، على حد سواء ، الفتاة الطائشة والارستقراطي الذي ليس له من أفق سوى اشباع رغـالبه .

ان « اناطول » (عام ١٨٩٠) و « حب عامر » (عام ١٨٩٤) و « الطواف » (عام ١٨٩٦) ، تقدم لوحة رشيقة ورقيقة التائر ، عن « فيينا » في اواخر القرن الماضي . ويقتصر التحليل على وسط وعصر ، ولكنه يعبر عن طبيعتهما الخفية . وتبلغ هذه المسرحيات اهدافها ، اذ انها تصف ما يجري في حقل تنقيبها ، بالعمق الضروري - وهو لا يعزف المفالة ، لانه لا يغالي ايضا في موضوعها . والابتسامة فيها نابعة ، والشعر رقيق ، والحزن مائل ، وان كلمنا ، لان الشخص لايمانون من ضيق العيش الا سطحيًا : فهم يعيشون جدا من مغامرة « ستاندال » (Stendhal) . ذلك ان « شنيترلر » لم يكن يوسعه ان يقدم سوى تسليية رقيقة ، ملاحة وعاطفية ، وغير هادئة . ولكنها تسليية يترك المرء من خلالها ، المراج العميق لشعب ، والتفكك البطيء لتقليد لامبراطورية ، وأن كان بطريقة ملاحظة .

ان « الطواف » « فودفيل » فرح ، محب ومشكك ، نجتاز فيه ، شيئا فشيئا ، مختلف الاوساط الاجتماعية ، من الومس الى الوسيعة ، ومن الجندي الى الشاب المحافظ ، ومن البورجوازية الى الفتاة الخفيفة والى المثلة ، ومن الكاهن الى الضابط الارستقراطي . وان تتابع الاحداث لا يخلو من التصنع ، وكذلك تنلوب العشاق وتبادلهم ، كما في لعبة الاوزة (١) . ولكن الكثير من الحوارات يمتلك زخما مسرحيا مؤلفا ، ثمة مرح في المواقف ، كما في الطباع .

(١) هي لعبة يستخدم فيها النرد ، وقطعة من كرتون رسمت اوزات في مربعاتها ، ولق مسائل محددة (المترجم) .

ينتمي « روبير موزيل » (Robert Musil) (١٨٨٠ - ١٩٤٢) الى الجيل التالي ، الذي عاش تجارب تاريخية ، جديدة ومعقدة ، والى ما يسميه « موزيل » نفسه ، من خلال تعبير يضم معنى مأساويا ، مصر العلم السيكولوجي والرياضي والفيزيائي على السواء . فان « روبير موزيل » كتب ، فضلا عن عمله الروائي الكبير ، « الرجل الخالي من الصفات » ، نصين مسرحيين : « فارس » « فنزيس وصديقة الرجال المهمين » (عام ١٩٢٣) ودراما « المتعصبون » (عام ١٩٢٥) .

وكما ان « انوي » و « سالاكرو » يستميلان شخص « فيدو » ، فان « موزيل » يستعيد شخص « شنيترلر » : ولكن وفق مناظر شديدة الاختلاف ، وفي اطار التطور التاريخي ، الكاشف للنزاعات .

وقد يبدو ان « الفارس » يهيء أعمالا ذات حجم أضخم : فهي حادة في وصف الطباع والاخلاق ، وميتافيزيقية في امتداداتها . وتستعيد الدراما صراحة موضوعاتها ومناخها ، وهي تتخطى الذكريات الشخصية لتصل الى تطيل ، لا هو بالمضحك ولا هو بالمر ، للعلاقات القائمة بين الافراد : بما فيهم من تعصب جوهري ، لا يتقن التخفي ، ومن سمي يسمى الحب ، مما يولد الملابس ، والندامات والاهوام . ان « المتعصبون » مسرحية صعبة ، لانها مجددة كل التجديد ، اذ انطلقت على مخطط واحد في تقدمها السيكولوجي ، وهي تمثل الى اليوم أعمق سبر غاص في قلب الشخص المعاصر . انها مرحلة أساسية ، ان في استخدام الوسائل المسرحية ، وان في محاولة الاحاطة بكل انسيابية الكيان النفسي .

ان « اودون فون هورفات » (Odön Von Horvath) (١٩٠١ - ١٩٣٨) لا يزال الى اليوم ، على الرغم من هشاشة عطائه الابداعي ، يحظى بجمهور اللفة الالمانية ، خصوصا بسبب كوميديتين تعودان لعام ١٩٣٠ ، هما « قصص من غابة فيينا » و « الليلة الإيطالية » . ففيهما نموذج ثانوي ، ولكنه وجود وآسر ، يعبر عن حقائق يومية ، ذات سيكولوجيات تتميز بحدتها . فان الالهام ، ذا النمط الخاص بفيينا ، يجد في « اودون فون

هورفات « - وهو ممثل ممتاز لأوروبا الوسطى في الفترة التي أعقبت طوفان الحرب - متلبعا بحق تطورات راحنة ، اذ التصق عن كئيب ، بالمأساة التي كانت تثقل مجتمعه .

في الجسر :

في ميدان الكوميديا المؤثرة الالامعة ، التي تتخللها لمسة من الحميمية ، كان « فيرنك مولنار » (Ferenc Molnár) (١٨٧٩ - ١٩٥٢) واحدا من انجح مسرحيي ما بين الحربين ، من « يودابست » الى أهم المسارح الأوروبية ، وذلك بسبب شيء من أناقة الأسلوب ، التي تستسلم في الغالب لغنائية خيالية . فان « ليليوم » (عام ١٩٠٩) تتناول موضوع البرادة من الخطيئة التي تتحلّى بها النفوس البسيطة ، وبقاء العواطف المنبعثة من الفرائز الحية . الا ان شخصه النقية لن يعرفوا الحرية الا في جنة خيالية .

وصادفت سلسلة من المسرحيات ، الالامعة والسيكولوجية ، النجاح في كل مكان ، وانتقلت الى نوع من الافلام الواسعة الانتشار : هو الكوميديا المتصنعة . ونتاج « فرنك هرزيك » (Ferenc Herczeg) (١٨٦٢ - ١٩٥٤) فني ومتنوع ، يشمل من الدراما ، التاريخية والسيكولوجية ، والواقعية . ولقد عرفت « الثعلب الأزرق » (عام ١٩١٧) ، نجاحا عالميا ، بفضل روحها المتألق .

ان آخر نجاح كبير حققه التقليد المجري الصرف ، هو « عائلة توت » (عام ١٩٦٦) لـ « استيفان أوركيني » (István Örkény) . فان هذه الكوميديا تقدم شيئين جديدين بالنسبة الى الادب المسرحي المجري : ارتفاع نبرة « الفارس » فيها ، ومن ناحية اخرى ، توفر هدف للسخرية الالامعة - اهو سلطة ساحقة ؟ اهو ظلم دحرج أخيرا ؟ - يشار اليه وفق طرائق تعلم ، في سخرية ، كيفية التخلص منه . ويتوقف هنا التقليد المسرحي عند اشكال بنبوية خالصة ، كي يعمل الى دلالات ذات طابع

« غوغولي » ، في أسلوب مفرط الطيبة في الظاهر ، ولكنه ذو جوهر علواني وصریح . فإن ظاهر المراح التقليدي يفتح الطريق لحقيقة حارقة . والوسائل بسيطة ، ولكنها قاطعة جدا . وتتحول التجربة المباشرة الى رمز مرهف ، يتصل بالواقع الراهن في العالم كله ، سواء في الشرق أو الغرب .

وفي السنوات العشر الأخيرة ، قدم « ميكلوس هوباي » (Miklós Hubay) سلسلة من المسرحيات تتصل مباشرة بأخر تطورات الادب المسرحي الاوربي ، كانت أهمها « العصمت خلف الباب » ، وهي دراما يعالج فيها صراع الاجيال في « المجر » الجديدة كأي شيوعي ما قبل الحرب وأبنائهم في شيء من الوضوح السيكولوجي ، طوال فحص حاد نوعا ما ، لشخصيات تتبدل (مثلا في ما يتعلق بمفهوم البطل الاجبالي) ، داخل مصير يحتفظ بعلامته المسيطرة .

في بولند :

استقبلت « فارصوفيا » النزعة الطبيعية ، بعد ان احييت نتاجا هزليا مثاقفا . وقد واجه ايضا المسرح ، الروائي « فلاديسلاو ريمونت » (Wladislaw Reymont) (١٨٦٩ - ١٩٢٥) ، مؤلف « الفلاحون » . وخائف « الكسندر فريدرو » (Aleksander Fredro) (١٧٩٣ - ١٨٧٦) سلسلة من الاعمال المسرحية ، في شعر سهل ينساب بتوفيق الى الجمهور . فقد تأثر « فريدرو » بالتقليد ، أي بقراءات تنطلق من « مولير » الى « موسيه » ، ورسم لوحات لطيفة لنبل الرف الصغار ، وللتجار المثرين ، تستند الى حكايات ذكية ، تعرف نهاية سعيدة .

وقد اعدت للمسرح اعمال كثيرة لـ « ستيفان زيرومسكي » (Stefan Zeromski) (١٨٦٤ - ١٩٢٥) ، سلوت بعض التأثير على المسرح البولندي الناضج ، بفضل طابعها الواقعي والمحمي . وكتب « زيرومسكي » للمسرح مباشرة ، نصين دراميين ، هما « سولكوفسكي » (عام ١٩١٠) و « تورون » (عام ١٩٢٣) ، تتسمان بالتصور التريخي الذي يشحن رواياته الرئيسية .

ان « غابريلا زابولسكا » (Gabriela Zapolska) (١٨٥٩ - ١٩٢١)

التي مثلت في « المسرح الحر » ، من عام ١٨٩٢ الى عام ١٨٩٥ - تفرح في عملها الرئيسي ، « اخلاق السيدة دولسكا » (عام ١٩٠٧) ، في مقاصد اخلاقية ، الحياة العقيمة لعائلة بولندية بورجوازية . والمسرحية تثير الاهتمام ، لانها تتركز على عناصر ثلاثة : لوحة المناخ ، حل عقدة الموقف المركزي وفق منطقته الداخلي ، ودلالة النزاع المأساوي . وعولجت الموضوعات بمهارة ، والطباع تتدفق حيوية . فالسيدة « دولسكا » شخص زاهر بالنكهة ، وقد رسم بدقة .

أوستروفسكي :

سلك « الكونسير نيقولايفيتش اوستروفسكي (Aleksandr Nikolaevitch Ostrovski) (١٨٢٣ - ١٨٨٦) اللرب الذي شقه

« فوغول » . فوجد ، في الحياة المسرحية المعاصرة ، تربة مهيئة لابداعاته ، ومنى له ان يكرس نتاجا واسعا ليصور على الطبيعة - وبحس البناء الدرامي - مواقف نمطية من المجتمع الروسي ، سافاته المختلفة وشخصياته المميزة .

واستطاع عمل « أوستروفسكي » ان يتطور بفضل الوعي الذي كانت النهضة الروسية تحققه انذاك بشأن امكلياتها ، وبفضل النجاحات المسرحية الاولى ، التي قبض لها ان تصبح فيما بعد حكمة تقليد شهير ، مثل « مسرح مالي » (Maly Teatr) . فان « أوستروفسكي » اذن وجد وشجع مسرحا وجمهورا وممثلين . ويشمل نتاجه الواسع المسرح السحري والهلالي ، والاخلاقي المجازي ، في خط التيار الكبير الذي كان يسري في فن بلده : وهي ملاحظات مبرة ، ترمي الى ولادة جديدة . ويحاول أوستروفسكي بدوره ان يعيد الاعتبار الى الطبقات والكائنات ، التي يعتبرها المجتمع منحلة ، ويجابه في عمق استيعاطاني ، قدرها وصفاتها الداخلية ، وهو يظهر ضرورة تحررها : تارة نساء فتيات عزلاء ، وطورا الفقراء وحالات المجتمع . ويقيم بذلك اخلاقا تعارض الاخلاق المألوفة ، وتقوم على الصدق . فان « أوستروفسكي » - كما كتب « دوبرولوبوف » (Dobroloubov) يقول - يملك معرفة عميقة للحياة الروسية ، ومقدرة عظيمة على تصوير جوانبها الاساسية ، بصورة حية وكاشفة .

من كوميدياته الاولى ، يمكن اعتبار « الفقر ليس عيبا » (عام ١٨٥٤) اوفرها دينامية وتوفيقا في تصوير بورجوازية القرن التاسع عشر ، الروسية ، وهي تعجز عن ادراك دورها ، وعن النضال حتى من اجل تسامح ليبرالي ، والتي ابقت نفسها في حالة من العبودية حيال الارستقراطية .

قد تكون « العاصفة » (عام ١٨٩٥) اكمل مثال على هذا الادب المسرحي ، والذي يتجلبب على افضل نحو مع مقاصده . فان « كاترينا » امرأة فتية يخنقها الجو العائلي ، وبصورة خاصة حمايتها « كلبانونا » ، وهي مترتبة وعلوانية ، تنطق بلسان القواعد الخبيثة والغبية التي تسجن الوجود في رباط تعسفي ، بحيث يتوجب على « كاترينا » ان تعتبر نفسها راضية لانها تعيش على حساب زوجها ، ولا يجوز لها ان تنوق الى شيء اخر . اننا هنا في « مملكة الكلمات » (كما عثون « دوبرليووف » دراسته حول « اوستروفسكي ») ، الخالية من اي نور روحاني . ولكن « كاترينا » ترفض الخضوع . وهي لا تستطيع ان تحول دون تدفق الحياة والهوى في روحها . وتهيم بجنون بشاب من عمرها . واذا علمت انها لن تستطيع تحقيق هذا الحب ، تنسحر . فالانتحار هو مخرجها الوحيد ، والتمرد الممكن الوحيد ضد العقلة التي تكتنفها . ولا يتبقى لزوجها - وهو ضحية مثلها ، ولكنه دونها قوة - الا ان يحسدها على انتحارها . فان الامر الحي في هذه الدراما ، هو النزاع الداخلي الخطير ، وامكانية خلاص ، لا تزال بعيدة . ويجمع فيها « اوستروفسكي » بين مواهب الملاحظة لديه ، وحسه الحرج بالبناء الدرامي ، وقنوته على الاتصال بالجمهور ، اذ يجعله يكشف ويحاكم شخصا ، يسهل التعرف عليهم في الحياة اليومية . واذا يقف « اوستروفسكي » بين « خوماس الابن » و « ايسن » ، فهو يبلع وسطا اجتماعيا ، اصبح هو ضمير « الجلي » القادر على تصحيح عاداته .

يمكن اعتبار « القلعة » (عام ١٨٧١) اغنى اعماله بالانفتاح والمرح . ففيها لمتزوج عناصر هزلية وغريبة - يجسدها صعلوكان جائعان -

بسخف أرستقراطية الريف الصغيرة ، تلك الاوساط النبيلة ، التي يتحالف فيها الادعاء مع العجز . ويتدخل ايضا السحر وغير المتوقع . انها لوحة متعددة ، تتألف من اكثر العناصر نمطية وحيوية وصدقا ، في روسيا ما ، ومن ابرزها لونا ورسمها . وذلك ، في ضوء فكر ناقد زاهر بالارهاف السيكولوجي . وفي عام ١٩٢٤ ، قدمها « ميرهود » في تفسير ثوري ، يرمي ، ضمن مناظر ماركسية ، الى ابراز المعنى التاريخي الحقيقي ، والرمي لما كان يمثله الشخص .

تولستوي :

تشكل الدراما ، في نظري « ليف نيقولايفيتش تولستوي » (Lev Nicolaevitch Tolstol) (١٨٢٨ - ١٩١٠) ، في جوهرها ، وسيلة لنقل مقاصده الى جمهور واسع ، على نحو أوفر اسما ومباشرة . فيظل مسرحه ، اذن في الواقع ، ملحقا لرواياته ، وتجربة هامشية ، تتيح له ان يختبر آلة جديدة ، دون ان يعمق ، مع ذلك ، طبيعتها . وعلى كل حال لقد كان معروفا جليلا ، التصور الفريد الذي كان تولستوي يملكه ، لاسيما في سنواته الاخيرة ، بشأن الفن عموما ، والمسرح خصوصا . وانا لنجد افكاره بهذا الشأن ، في مراسلاته مع « ج.ب. شو » . فكان على المسرح ان يخدم غايات محددة . وكان تولستوي يقسو بحكمه على « شكسبير » بالذات ، الذي لم يكن ليخفض دائما لغايات اخلاقية ، ولرسالة تبشيرية .

نعكس « قوة الكلمات » (عام ١٨٨٦) ، وهي اول دراما كبيرة له ، بوضوح ، تجربته مع عالم الفلاحين . نبطلها قروي شاب بدعى « نيكيتا » ، اقدم على قتل في سورة غضب . فاجتاحه ، مع الندم ، شعور بالذنب ، رافقه ضيق متزايد ، بلغ حد الانفجار في اعتراف علني . ويرى « نيكيتا » انه بالتكفير يفتدي ذاته ، وقد يبدو ان خطيئته هي التي توجي اليه برجاه انطلاقة صوفية ، قادرة على توحيده مع الالهة . ومن حوله ، جمهرة من الشخص المبرقشين ، عالم المزرعة

الصغير ، وهو مرآة لسكان الريف الروسي . وان يؤس هذا الشعب بالذات (فالفاء القنائة كان حديث العهد) ليتمكن من ملائمة الكون صوفيا ، ومن الشعور بالتقرب الى الله ، وفق تعاليم الانجيل . وكان تولستوي ، يرى ، بالطبع ، في نداء الفلاحين ، الاساس لولادة جديدة . وان دفع المحراث في الحقول - وكان يفعل ذلك بنفسه وهو في الثمانين من عمره كفلاح بسيط ، ولكنه يعلن ذلك على الملأ - كان ، بالنسبة اليه ، موقفا رمزيا ونموذجيا ، يستطیع ، بفضلہ ، العمل في الارض - العمل المضي واليومي - ان يتبنى دورا اخلاقيا في حياة الانسان ، وفق تعاليم الكتاب المقدس : هو دور كفارة ضرورية .

ومع ذلك ، فلم يكن « تولستوي » يفتقر الى حس هنلي . فان « تعار التعليم » (عام ١٨٩٠) تسخر من استحضار الارواح ، وتشدد بذلك على لطاع التزييف لثقافة ما . وهي اقرب الى « الفوديل » . فالشخص ، والخلفية الاجتماعية التي يبرزون عليها ، تؤلف لوحة مضحكة غالبا : وتظل السخرية خفيفة ، والعمل يسير وفق دينامية مسرحية ماهرة .

وتصف « الجنة الحية » (عام ١٩٠٤) ، بتائر مر ، وسطا بورجوازيا قريبا من التفسخ : ويلخص وجه « البطل » في ذاته ، نقائص اللااخلاقية ومبودياتها .

تشيخوف :

ان السرورات السيكولوجية والتاريخية التي تقود ، عبر شخصية المؤلفين ، الى اعمال يكشف فيها عصر ما مأساته الخاصة ، واسعة ومتنوعة جدا ، بحسب الامة التي تدور فيها ، واللغة التي تستخدمها (وهي تخضعها للتطوير) . وكثيرا ما يتوقف مسارها . ومع ذلك ، فيبرز منها في نهاية المطاف ، خط موجه . ويمكن ، على هذا الصعيد ، اعتبار وجه « انطون بافلوفيتش تشيخوف » (Anton Pavlovitch Tchekov)

(١٨٦٠ - ١٩٠٤) ، وجها لتاريخيا . فان محاكمة الحضارة البورجوازية التي كان « شيلر » قد بدأها ، تختتم به - طبعا ، بالمعنى المؤثر حصرا ، بوصفها تعبيرا لحياة معاشة .

كان « تشيخوف » ، وهو طبيب ، ممثلا نموذجيا للمثقفين . وقد واصل في آن واحد حتى سنواته الأخيرة ، عمله كطبيب وككاتب . وكانت تخامره مشاعر ديمقراطية وإنسانية . وقد توفي في سن مبكرة نسبيا ، من مرض السل . ولكن أعماله المسرحية كانت قد فرضت نفسها على نطاق واسع في « مسرح الفن » ، في زمن « ستانيسلافسكي » .

إن توجه « تشيخوف » المسرحي وُلد أده القصصي . (كما حدث ، فيما بعد ، لـ « بيرانديللو ») . وهو الامتداد المباشر لفنه القصصي ، ولقدراكه التصويرية . وفي أعماله الأولى ، وهي ذات فصل واحد ، وذات أناة لا تشوبها شائبة ، ومرح ساخر في اللباقة ، فلن العناصر التي الغنان نجدها في قصصه ، تنصهر مع تجربة المسرح الفرنسي ، وخصوصا « الفودفيل » . فلن « تشيخوف » يفسح فيها مجالا أوسع لتصوير مرح بالتاكيد ، ولكن ترافقه خلفية ذات كآبة مرة - للوسائل البورجوازية التي عاش فيها ، والتي استخلص منها تجارب ذات دلالات . إلا إن المرح يشعر منذ عمله المسرحي الأول - وهو تلك الكوميديا التي لا تحمل عنوانا ، والتي كتبها وهو في العشرين من عمره ، والتي مثلت حديثا على مختلف المسارح الأوروبية ، تحت عنوان « بلاتونوف » أو « هذا المجنون بلاتونوف » (١٨٨٠ - ١٨٨١) - أن مكانه الإبداعي تحرك فيه تيارات باطنية ، لا تعاني من أي تأخير . وهو يسبر ردود الأفعال العميقة للبيكولوجيا الفردية ، وسلوك الوسط الاجتماعي حياها ، ويكتشف عواصفها . فلن عالم « بلاتونوف » الصغير ، يكتسب ملامحه منذ ذلك الحين ، ويظهر بمثابة انعكاس مباشر لحياة أمة ، كانت الوقائع ستحمل لها تطورات غير متوقعة . فان « تشيخوف » ، منذ هذه المسرحية الأولى ، يصب نفسه الناطق بلسان تاريخ خفي ، ومع ذلك بالغ المأساوية ، لا يرتبط بجدل جابر حول الإخلاق ، كما يلاحظ غالبا لدى « أبسن » ،

الذي كانت محاولته ، مع ذلك ، على درجة من العظمة ورحابة الافق .
فان « ايسن » ي اخترع الطريقة وينشئها ، بفضل « فينومينولوجيا »
كاملة، ولكن « تشيخوف » وحده هو الذي يحققها حقاً ، لان « تشيخوف »
وحده يكتسب ، شيئاً فشيئاً ، ذلك الصدق الكامل الذي يصبح وحياً .
فان « بلاتونوف » « دون جولان » ريفي ، يعاني من عذاب وضعه
السيكولوجي : وهو ضرور التصرف على هواه بالفتيات اللواتي يعرضن
له انفسهن . فان « تشيخوف » يعبر هنا بوضوح يفوق ما جاء في قصصه
اللاحقة ، ومن خلال السعي اليأس لبطله ، من رغبة قلقة في يقين وفي
استقرار داخلي ، في غاية ذات قيمة ، وفي مبرر لوجوده . فهو يمسك
بالضيق الذي يستبد بوجود الشباب ، من جذوره وفي اسبابه العنومة .
فقد كان « ايسن » اكتشف اللفة اليومية . وهنا يبدأ مسير سيفضي ،
شيئاً فشيئاً ، الى اكتشاف الوضع اليومي ، في تخطي للجوء المصطنع
الى وضع متازم . لم يشمر « تشيخوف » بحاجة الارتكاز عليه الا في
محاولاته الاولى .

ان « ايفانوف » (عام ١٨٨٧) وبقدرة اوضح « روح الغابات » (عام
١٨٨٩) ، هما تجربتان في البحث والانتقال ، سوف تتم استعادتهما
وتمثلهما في الاعمال اللاحقة . وان ينتهما الشكلية ، وكذلك تفردهما
السيكولوجي ، مازالا مترددين ، يخضعان لتأثير « الميلودراما » الفرنسية ،
او على الاقل ، الدراما الاجتماعية — من « دوماس الابن » الى « سلودو » .
ولم يكن قد برز بعد حس الحقيقة الكامنة في الامور الكثافة والواضحة .

ظهرت « طائر البحر » (عام ١٨٩٦) قبل نهاية القرن ببضع سنوات .
وكان « بودلير » (Baudelaire) ، قبل ذلك ، قد وجد في النورس رمز
الروح المتطلع الى التنطيق في لانهاية السماء ، ولكن المحكوم عليه ، بعد
ذلك ، في انطلاقته . وكان « غوركي » قد حيى القرن الجديد ، عبر
مناشدة غنائية للنورس ، في اشعار ذات نفس شاعري عظيم . ويرى
« تشيخوف » ان طائر البحر هو كائن اصيب في مقتل ، نتيجة عمى
الصيد الذي يمر على مقربة من تحليقه . هي « نينا » ، التي جرحها
رجل عابر احبها ، ولكنه يجمدها في تحليقها نحو السعادة ونحو الفن .

وسيقع أيضا « قسطنطين ترييليف » و « ماشا » ضحيتين لعدم تكيفهما مع عالم يخنقهما ، ولحب لن يلقى ، حتما ، أي تجلوب . فيقوم مصرهما على عدم التجانس مع محيطهما . فلن كل شخص خصص بعمد تفهم ، وتعمل في صمت أخفاقا : سواء كان « ايرينا » ، المثلة الكبيرة ، أو « تريكودين » الممثل الناجح ، أو « سورين » مستشار الدولة ، أو « دون » ، الطبيب معشوق النساء . ولا تظلو « طائر البحر » من الترددات التقنية (مثلا اللجوء الى المونولوج) ولا احيانا من تنازلات ساذجة للمقتضيات المسرحية - الناجمة عن لدع الخطاب - او من تكرارات مصطنعة ، نتيجة استعارات ادبية تضاف الى رغبة في التوضيح . ولكن العمل ، في مجمله ، مكتمل ونهائي . وهو يقود ، دون التواء ، الى تلك السيرة ، سيرة الرؤيا الداخلية - رؤيا المازق والعلاب اللذين حكم المرء على نفسه بهما - التي يعيد بها « تشيخوف » في راعيتها ، الدراما الكامنة في الوجود . وشينا فشيئا ، سيظهر ويصعد الشعور بالحياة وهوائها ، انطلاقا من مظاهرها التي لا تدرك . ولن الاحساس الخارق الذي ينقله الينا اليوم ، يتأتى من انه يصون ، على نحو لم يحققه أحد ، علاقة لا يسعها ان تكون اكثر مباشرة ، مع حياتنا اليزمية (ولما لوحات كثيرة في « طائر البحر » اساسية ، وخصوصا في الفصلين الثاني والرابع ، من أجل فهم زمانه وقدرته على التعبير عنه) . فلن الشعر المسرحي ، لأول مرة ، يسلط ضوءا تاما على العلاقة بين الوجود والنجاح الفعلي وللوشائج العاطفية : فان الطموح الخائب هو قانونها - امس واليوم - وإن الامال المجنونة ذاتها والمشايخ المجنونة ذاتها (هذا العالم الصحراء الذي يثرثر بشأنه « قسطنطين ») تعيش دائما ، وهي ابدا بعيدة المنال أيضا . فلن « نينا » تهمس ، في نهاية رحلتها : « يجب على المرء ان يعرف الالم كي يؤمن » .

وفي سلسلة الدراما اتلي بدايتها « طائر البحر » يسجل « تشيخوف » وقائع الحياة كما تحدث . ويضعها في سلسلة من اللوحات ، دون أن يخضعها البتة لذلك البناء الدرامي ، الذي صيغ خلال التطور المنطلق من « دوماس الابن » الى « ايسن » . ولا يعرف « تشيخوف » ، لا الوقائع ولا الكلمات . وهو لا يسجنها في وحدة مسرحية ، وفي نزاع مكشوف .

ويتسع دربه في موزاييك من الحالات النفسية ، التي تعيد تصوير حالة نفسية عامة ، وحدث داخلي . ويقوم اكتشافه الكبير على أنه أضفى الجسم على نسيج سيكولوجي ، أي أن الحوار يتوقف عموما عند ملاحظات نافذة في الظاهر ، كي تفسح الإطلاقة ، تحت العبارات المستهلكة ، لحركة داخلية غنية بالمعاني . فليس إذن هناك ، لا صدمات ، ولا قرارات معلنة ونهائية . وإن الحقيقة لتبرز من ذاتها : أين يجب أن يقضي الموقف، وكيف يجب أن يحل (أولا يحل) ، فهذا امر واضح جدا . وعلى كل ، فإن « تشيخوف » يتكيف مع واقع الحياة ، ويختار الملاحظات التي تعبر عن معناه ، في سلسلة من الاحاديث واللقاءات ، تبدو مفككة ، بل يلزم بعضها بعضا أحيانا ، أو تمت على الملأ ، ولكنها تطبع جيدا الملاحظة التاريخية المجتازة آنذاك ، وتوحي بنفسية الشخص ، وقد حكم عليها بأن تعرف نهاية هي كارثة .

إن اختيار « تشيخوف » بطلا لأحدى مسرحياته ، شخصا تناكله الصغارة ، مثل « العلم فانيا » (عام ١٨٩٧) ، يعني جيدا أن « تشيخوف » ومسرح عصره قد اقلعا ، بصورة مطلقة ، عن تلك المجبوبة – السلبية أو الإيجابية – بين الإنسان ومثاله الأعلى ، التي كان الرومانسيون قد طالبوا بها ، والتي كان « أبسن » مايزال يسعى وراءها . حتى أن « تشيخوف » يقترح تبريرا تاما لوجود الشخص ، وإخفاقاته المحتملة . وهو شخص ، بمعنى ما ، يخلع عنه القناع ، ويفضح مأساته الحقيقية : مما ينخر حياته ، ويحول دون اتصاله بالعالم ، أيا كانت الوسيلة، ودون تحطيمه عزله . فإن العلم فانيا يعجز عن العثور على مخرج لمقمه . حتى أنه يعجز عن اختيار الانتحار . أسوأ من ذلك : أنه يتردد في تصور فعل تمرد ضد القدر . ويرى الاحباط يصيب جميع أعمال الايمان لديه ، وجميع حماساته . وليس هذا كل ما في الامر : فإن البطل ، ومن يحيطون به ، يعون هذه الحالة الراهنة ، ويعون المسؤوليات التي يضغطون بها ، وعجزهم النهائي من الافلات من مثل هذا المألوف . ومن مثل هذه الادانة . وإن الفراغ الذي يشعرون بانهم ضحاياه ، لا يمكنه إذن حتى أن يتخذ الوان اليأس أو الصوفية . فقد فقدوا مفهوم القيم . ويأهو مأسوي في

الصميم ، هو أنهم يدركون ذلك . فهم : « اذ مجزوا عن الاتصال والتقريب ، يعيشون في جدار ذاتي دائم ، في تلك التفاهة القاطنة لكل حركة ولكل حكمة . بحيث يبرز الامل بفجر ، بحكم الاشياء : حتى لو « انتفى الشبحور المعنوي ، النقي ، الحر » سواء حيال الطبيعة او الانسان » ، كما يلاحظ ذلك « استروف » .

ان السدي يقود خطوات العم فانيا ، العاشقة ، كان الرغبة المشلولة ، في التخلص من العذاب الذي تنزله بنا الحياة . وان « الاخوات الثلاث » في الدراما التي تحمل هذا العنوان (عام ١٩٠١) ، لا يعرضن حتى هذا المظهر غير المعقول من الحرية . واذ يتساوون ، دون امل بهجواب عن معنى الحياة والالم ، يفضين الى استسلام مخنوق ، والى تسليم لمسيرهن ، كثيف وخال من الفرح . حتى « ايرينا » ، التي تمتلك في المشاهد الاولى ، نبرات من الفتوة السعيدة . وان توقعن الى الهروب من هذا القيد الريفي : « ليسافرن الى موسكو » ، ويبلغن ، في موسكو ، امكانيات جديدة ، وافر رحابة ، يتحطم ضد واقع الحياة اليومية ، الخائف والساحق . وهنا نترك احد الموضوعات النمطية للعالم المعاصر : ان يرفض الفرد اكتمال اجتماعي وعاطفي ، كان يمكن نظروف ، او لصفات تكيف ، ان يحققه : فيبدو ان المجتمع يفتح الابواب للنجاح والامور الحياة . ولكن ليس هذا سوى سراب ، يتلاشى تباركا ، مع ذلك ، جراحا لا تندمل . فان الاخوات الثلاث ، في طباعهن المختلفة ومضمرهن المتباين ، يتبعن منحني التغيية العابر ، منذ تفتح الشباب الى ذبوله ، دون ان يرسم امامهن امتناق حقيقي نحو عالم افضل (في حين يعرفن ان الانتماء آت ، وان وجودهن ، سينتفي عنه ، في المنظور الجديد : كل معنى) ، وينطبق الامر نفسه على حقيقة الرجال الذين يفلزلونهم ، لو الذين يعيشون في ظلم . وهل يتوجب على الفرد ، الذي لا يأتي ، ان يظل مكتوفا خائبا هكذا يراه « تشيخوف » بالنسبة الى هذا العالم ، والى تلك المظروفات التي يجعلها الى المتعة في شفقة ودود ، وان كان يترك اليقين في تطويرات قادمة . وفي هذه الاثناء ، ما بين هذه « الفيلات » والحدائق الريفية ، تندفق الحياة الراكدة في الممبرج ، ينبجس من المظاهر اليومية ، ويعبر عنه « تشيخوف » بغنائية مكبوتة وحيية .

امضى سني حياته الاخيرة يكتب « بستان الكرز » (عام ١٩٠٤)
في شيء من الجهد ، وقد مثلها على الفور ، « ستانسلافسكي » ، الذي
كان ينتظر صياغتها النهائية بفارغ صبر . وكان يود « تشيخوف » ،
كما يستنتج من مراسلته ، ان يجعل منها « فودفلا » حقيقيا ، من شأن
موضوعها ان يتناول الانتقال بين عصرين ، وحبكها الحقيقية ان تكون
العبور من ملكية الشرائع العليا الى الدنيا . وقد توجب ، في الواقع ،
على المسرحية ، ان تتخذ ، في ادائها الصحيح ، مظهرا متالفا ، وان تدع
نبرات الرثاء مكبوتة . فان « بستان الكرز » زينة ارض غنية ، تملكها
عائلة بوجوازية قوية ، وهي تمثل اخر رباط روحي بينها . وبمرور الزمن
فتتت العائلة ، خصوصا بسبب اللامبالاة التي تبديها بطة المسرحية ،
« ليوبوف اندرييفنا » ، حيال الفلا والارض . فان « ليوبوف اندرييفنا »
عاشت ، في الخلج ، افضل سني حياتها ، وهي تبدد ارضها . وعادت الى
وطنها ، عندما نفدت اموالها تقريبا ، وعندما بات عمرها يحول دون
قيامها بمغامرات جديدة . فينهل الماضي . وحول هذه اللحظة الوجيزة
الماساوية التي تشكلها عودتها ، وهي عودة ، على كل حال ، عابرة ،
لانه لم يتبق لها سوى بيع الارض ، بما فيها بستان الكرز ، ينسج
« تشيخوف » خبرا ، ويرسم الاوحة الصافية والدقيقة ، لعالم ريفي
صغير يفاجيء بتجوله - هذا التحول الذي يرمز ، الى حد ما ، الى ماكان
اخلا بالحدوث وفي روسيا القيصرية . وان هذا الطرف التاريخي ، الذي
مكن من تحقيق الثورة السوفيتية ، ليس بمبادرة حلقة ثورية ضيقة
وحسب ، ولكن ايضا بفضل ظهور وتحالف تطلعات واحكام متفشية ،
سيتسنى لنا ان نجد تفسيره وتوضيحه في وداع « تشيخوف » لبيئته ،
الذي ترجع صده « ليوبوف اندرييفنا » واصدقائها ، عندما يحبون
بتائر بستان الكرز . وعلى النقيض ، هناك وجه الطالب « تروفيموف » ،
الذي يطل النفس بثقة متينة وموضوعية بالمستقبل ، والذي لا يحترم
حينئذ « ليوبوف اندرييفنا » الى الماضي ، والذي يحلها بقوله :

« سواء بيعت الارض اليوم ام لا ، اي اهمية في ذلك ، فكل ذلك
مات من زمن بعيد ، والمرء لا يعود الى الوراء » وان الامشاب اجتاحت

الحرب . اهبطني بالا ، يا صديقتي الغالية . يجب الا تخدمى نفسك بعد اليوم ، يجب ، على الأقل مرة واحدة في حياتك ، ان تواجهي الحقيقة » .

وعلى العكس منه ، فلن « لوباخين » اكثر قربا منها ، وهو تاجر ثري ، اقتنى الارض ، في احترام ، بل في شيء من الحب ، في حرمه على اصوله القروية . فيقترح « لوباخين » قرضا . فيرفض « تروفيوموف » ، ويكشف بذلك عن اعماق نفسيته :

« كان والدك فلاحا ، ووالدي صيدليا ، فمالا يعني ذلك ؟ (يخرج « لوباخين » محفظته) دع منك هذا ، دعه . . لو اعطيتني مائتي ألف ، لرفضت ، فانا انسان حر . فكل ما يبدو لكم بالغ العظمة والثمن ، لكم انتم الاغنياء او البؤساء ، لا يعني بالنسبة لى اكثر مما تعني لى شعرة تطير في الهواء . ويسمعي ان استغنى عنكم ، يسمعي ان اجاهلكم ، فانا قوي وعزير النفس . والانسانية تسير قدما نحو الحقيقة القصوى ، نحو اعظم سعادة ممكنة على الارض ، وانا واقف في الصفوف الاولى » .

ان تشيخوف يؤكد مختلف مقومات العالم الذي ينتمي اليه وآفاقه المتباينة ، ويقيم اتصالا فيما بينها ، في سخرية عطوف . وهو يكن لماضيه حقا ، عاطفة ندم شاعرية ، لان ماضيه كان بدوره يملك طبيعة ، بومصيرا خاصا . ولكن الصحيح ايضا ان « تشيخوف » يشعر ، دونما اي تهرب ممكن ، الى انهيار هذا الماضي وفراقه ، اذ يظهر يؤنس بطلته الروحي ، التي تفتلدى بالحب على انه وهم وهروب . وهو ، على كل حال ، يصف بموضوعية القوى الجديدة المصاعدة . وبنفس القدر من المودة ، من جهة ، درب الحضرة الصناعية ، ومن جهة اخرى ، المحاولة الفكرية لتنظيمها وتوجيهها . تماما ، كما تحقق هذا مع الاتحاد السوفييتي ، بعد ذلك بخمسة عشر عاما فقط . فان عظمة « تشيخوف » تتجلى في الحقيقة التاريخية المطلقة (وغير المقصودة) لتحقيقه ، الذي يتحرك ، في آن واحد ، بفعل فهم الماضي ورؤية المستقبل . ففي مسرحه ، يلحظ الامر على اكمل وجه ، ويأكبر قدر من التفصيل ، بفضل الحرية التي تضفيها على

شخصه ، وسائله الفنية . وأخيرا ، فإن الشخص يفلت من المحاكاة الاخلاقية أو الجدلية ، التي كانت ، في ماسبق ، تشرطه ، كي يتحمل ، بحرية ، مصيره ، كما تحدده ظروف حياته وطبيعته ، التاريخية .

غوركي والمسرح السوفييتي :

على غرار « تشيخوف » ، انتقل « ماكسيم غوركي » (Maxime Gorki) (١٨٦٨ - ١٩٣٦) ، وفق كل معقولة ، من الرواية الى الدراما . ولكن ، بخلاف « تشيخوف » ، فإن هذا التطور لم يكن الفرصة لفكرة فومية ، ولكن بالاحرى الفرصة لانعكاس ، بواسطة المسرح ، للعالم الذي كان يصوره في رواياته . فمارس « غوركي » المسرح ، بناء على طلب « مسرح الفن » ، عندما كان قد أصبح كاتباً مشهوراً . وإن البنية المسرحية لديه تعتمد من أشكال القرن التاسع عشر . وتبدو المشاهد ، للهولة الاولى ، أكثر مما هي لدى « تشيخوف » مجزأة . ولكنها تتابع وفق ايقاع داخلي خفي ، وهي ترفض في الظاهر كل غموض . وإن غوركي ، وإن كان ثوريا نشيطا حتى اعماقه ، يؤثر ، بصورة خاصة ، هنا كما في رواياته ، شخوص الطبقة دون البروليتارية ، وهو يكب عليهم ثلرة في تعاطف ، وطورا في سخيرة رقيقة ، ربما لانهم ينتمون الى تجربته المباشرة .

في « البؤساء » (عام ١٩٠٢) ، التي احرزت نجاحا عظيما واثارت اصدااء عديدة ، يعيد « غوركي » ابتداء جو وشخص ماوى ليلى ، حيث تتشابك الاحواء والاحقاد . فإن طريقته الجلابة ، الملونة والدامعة بالبحري ، وقد حركت مشاعر المشاهدين آنذاك ، تبدو لنا اليوم مشوهة بكل الادب المائل ، الذي سبقها واعقبها .

وفي السنة ذاتها ، تبعد « البورجوازيون الصغار » ، من جديد ، في خطى « تشيخوف » ، نمطية اجتماعية معقدة ، حولت ثلرة بمرارة ، وطورا بابتسامة .

وبعد أن شارك شخصيا في الحركة الثورية عام ١٩٠٥ - مما سبب له ، على كل حال ، الاعتقال - ملج « غوركي » ، بصورة مكشوفة ، موضوع الثورة ، في « **الاعلاء** » (عام ١٩٠٦) ، وهو ينقل الى النصبة اضربا، من وجهتي نظر الطرفين . وان هذه الدراما، وان ظلت اسيرة الرؤية الطبيعية وضرورات البرهنة، تملك حقيقة مباشرة، تطلقها بعض المجاملات الرومانسية . وهذا الامر يجعلها الشهادة الأكثر تبذلا ، التي قدمها ادبه المسرحي حول التحول التاريخي ، الذي كلن العالم الروسي يتهاى له . وفي الفترة نفسها ، نشر « غوركي » اشهر رواياته ، « **الأم** » ، التي اهدت مرارا للمسرح (الا ان « غوركي » نفسه لم يمدحها قط) .

وتتالت اعمال ذات مضمون درامي ومضحك في آن واحد ، تصور النقااض الاخلاقية للبورجوازية الروسية، وتظهر الضرورة الجلية لادانتها . الا ان « غوركي » يعاني دائما من بعض الارتباك حيال الشكل المسرحي ، الذي يجابهه ، دون أن يوفق الى التعبير من خلاله بطريقة شخصية . ويظل تقطيع المشاهد من الاقتضاب بحيث يبدو مبسطا . وشخصه من وحي المحاكاة الساخرة ، وهي تظل في منتصف الطريق بين التمييز السيكولوجي والطموح في رسم « اقنعة اجتماعية » ، اي انماط تستطيع ان تصبح رموزا . والى هذه الفئة ، تنتمي « **ابناء الشمس** » (عام ١٩٠٥) ، و « **الاخرون** » (عام ١٩٠٨) ، و « **الابناء** » (عام ١٩١٠) ، و « **غريبو الاطوار** » (عام ١٩١٠) ، و « **فاسايلز نوفا** » (عام ١٩١٠) ، و « **آل زيكوف** » (عام ١٩١٣) ، و « **العملة الزودة** » (عام ١٩١٣) ، و « **العجوز** » (عام ١٩١٥) .

في سنواته الاخيرة ، في حين كانت ثورة اكتوبر قد اكملت ذاتها بالكلية ، حاول « غوركي » ان يخص هذه الحركة العظيمة ، بثلاثية لم ينه منها الا القسم الاول والثاني . فان « **ايكور بوليتشيف والاخرون** » ، تظهر انطفاء البورجوازية ، ولكن ملكاتها البناء ايضا . وان اصابة البطل بالسيفيليس لترمز الى الشر الذي يتاكلها ويدمرها ، في حين تتمرد قوى فتية (مثل « **شورا** ») باسم مستقبل مختلف كليا . وتصف « **دوستييكاتي** »

والآخرون» تطورا داخليا : هو عنف الرجعية ، التي تحاول معارضة التغيير بشتى الوسائل ، حتى باللجوء الى فرق متطوعة ، من النمط الفاشي . ولكن البولشيفيين يسيطرون على انتفاضات الطبقة المهرومة .

وفي القسم الآخر من الثلاثية ، التي كان ينوي عنوانها باسم بظها البروليتاري ، « ريبينين » ، كان على المناضلين الشيوعيين أن يظهروا في وضع النهار ، بمصاعبهم السيكولوجية في مواجهة المهام ، الجديدة والواسعة ، التي كان عليهم الاضطلاع بها . وتستشف لدى « غوركي » الإرادة التعظيمية ، تحت السخرية . وكان منطقيا ، إزاء مفاجآت الثورة ، أن ينتهي الأمر بـ « غوركي » الى أن يرجع الى مثال معلمه « تولستوي » . والذي يتغلب هو إذن أغراء تقديم المبرة . ولكن هذا الميل يمارس في سهولة أكبر في الأمور التي يعرف المؤلف أنه يستطيع انكارها بيقين ، منه في العناصر الإيجابية (كما يحدث لكل واقعية) .

مرت سنوات عديدة بين هذه المسرحية الأخيرة (عام ١٩٣٢ ، وربما قبل ذلك) ووفاة « غوركي » ، عام ١٩٣٦ . وعلى الرغم من أنه شارك في الثورة بكل قلبه ، ومساعدتها بكل قواه (وإن تردد قليلا إزاء مظاهر عنفها) يبدو أن « غوركي » لم يأنس من نفسه القدرة على التعبير الفني من روحها . فضلا عن ذلك ، فقد قدر لمعلمه مصر فريد . فطوال السنوات العشر الأولى للثورة ، اتبع بالأحرى التوجه الرمزي . واستعاد « ماياكوفسكي » (*Mayakovski*) الموضوعات الصريحة للطليلة الأوروبية ، موضوعات « بلوك » (*Blok*) و « بيلي » (*Biely*) . ومع ترسيخ الستالينية ، نشأت نظرية الواقعية الاشتراكية ، التي أضحت قاعدة . واعتبر « غوركي » بمثابة معلمها ومثالها الحي . وأن المؤلفين الذين يريدون أن يظلوا أوفياء للتوجهات الستالينية ، يستعيدون نماذج « غوركي » ، وهم يسعون لأن يقدموا عنها صيغة مبسطة ، ولكنها تحقق كملا مسرحيا أوفر . ولم يعد النزاع نزاما بين الطبقات ، ولكنه بين الشيوعيين ، رواد الخطية الخمسية ، المبطولين والامناء من جهة ، والمخربين الجبناء ، الخدامين والطامعين في المال ، من جهة ثانية . وهكذا تكون نتاج غزير ، متوسط

النوعية ، ومتماثل الشكل . وقد خضع له حتى بعض الكتاب الذين كانوا ، في بداياتهم ، قد ابدعوا اعمالا اوفر حرية وانفتاحا .

من هذا المجموع الرمادي والثقيل ، حتى عندما يتظاهر بالمرح ، يبرز عدد قليل من المسرحيات ، وكلها تقريبا تدور حول الحرب الاهلية . فان « **الماساة المتفائلة** » (عام ١٩٣٣) لـ « **فسيفلود فيشنفسكي** » (Vsevolod Vichnevski) (١٩٠٠ - ١٩٥١) تشكل مجموعة جوفية عظيمة ، خلال معركة على ظهر باخرة حربية . فيصف « **فيشنفسكي** » مراحل المعركة والنزاعات السيكولوجية الناجمة عنها ، حول شخصية البطل ، النقية والمهيبة . ولبناء الدراما فيها قوة طبيعية ، واحيانا قدرة مؤثرة .

ومن اكثر الامثلة نجاحا وبرهانا على تاريخ ذي مقاصد تعليمية ، مسرحيات : « **القطار المزعج** ١٤ - ٦٩ » (عام ١٩٢٧) لـ « **فسيفلود ايفانوف** » (Vsevolod Ivanov) (١٨٩٥ - ١٩٦٣) ، و « **الخوف** » (عام ١٩٣٠) لـ « **الكسندر أفينوجينوف** » (Aleksandr Afinogenov) (١٩٠٤ - ١٩٤١) ، و « **الارستقراطيون** » (عام ١٩٣٤) لـ « **نيقولا يوغودين** » (Nikolai Pogodin) (١٩٠٠ - ١٩٦٢) ، و « **سكوتارسكي** » (عام ١٩٣٢) لـ « **ليونيد ليونوف** » (Leonid Leonov) (ولد عام ١٨٩٩) .

لا يفتقر « **افينوجينوف** » الى صفات درامية . و « **ليونوف** » يتعامل مع المادة المسرحية بكرامة ادبية فعالة . ويرسم « **يوغودين** » لوحة واسعة يقوم موضوعها على الفداء الاجتماعي للمجرمين . وان المثير لدى « **ايفانوف** » يتوافق مع بعض الصرامة السيكولوجية .

ان التطوير الواسع للنشاط المسرحي في الاتحاد السوفييتي ، ما بين عام ١٩٢٠ و ١٩٣٠ ، اقنع العديد من الكتاب بمحاولة الكتابة المسرحية ، في اعمال اصيلة او في اعدادات مسرحية لاعمالهم لثرواثية التي كانت قد لاقت اوفر نجاح .

لم يخلف « اسحق بابل » (Isak Babel) (١٨٩٤ - ١٩٣٨) ، بعد نهايته المأساوية ، الا مسرحيتين انزلتتا في افراء واقعية مثيرة ، بدل ان تستسلما لمخيلة الروايات ، الحرة . فلن « الشفق » (عام ١٩٢٨) تذكر بقوة بـ « قصص من اوديسا » ، وتقدم لنا لوحة لا بأس باصالتها ، وان كانت محدودة بمرماها ، عن الاوساط الشعبية اليهودية في « اوديسا » . وههنا ايضا ، يستسلم « بابل » لمنحى السيرة الذاتية ، الذي لا يتوازن دوما مع البناء الدرامي ، ذي النموذج الطبيعي . وان الموضوع نفسه ليوفر افراضا مشهدية فريدة الى حد ما .

وتدور احداث « هاريا » (عام ١٩٣٥) ابلن الحرب الاهلية . فتظهر سيكولوجيات واحداثا عاصفة بعض الشيء ، في البورجوازية العليا والمتوسطة ، وهي في طريقها الى الانحلال الاخلاقي والمادي . وان « هاريا » وحدها ، التي لا تشاهد البتة على المنصة ، تفلت من الكارثة ، لانها انخرطت في الجيش الاحمر ، حيث تمارس وظائف سياسية . ونشاهد في النهاية ، في ما يرمز الى مسار التاريخ الجديد ، الانتقال من السكن ، حيث كنا شاهدنا شخوص الدراما ، وقد بات سكنا لاسرة عمالية سليمة .

ان هاتين المسرحيتين ، كغيرهما من مسرحيات الحقبة نفسها ، ولا سيما آخر درامات « غوركي » ، تصور مسبقا انهيار عالم ، مع انها تتوقف عنده طويلا ، في حين يبرز العالم الاشتراكي الجديد ، الذي جاء تصويره ، مع ذلك ، مبسطا ، يفتقر الى اي محاولة تعبر عن جانبه السيكولوجي . وانه ليخيل ان « بابل » يخضع يومه متفاوت ، لابعاط الواقعية الاشتراكية ، وهي بعد في بداياتها .

وقد اعد للمسرح « يوري اوليشا » (Youri Olecha) (١٨٩٩ - ١٩٦٠) اقصيصه « قائمة الحسنات » (عام ١٩٢١) ، و « السمان الثلاثة » (عام ١٩٢٨) ، وهي ابتكارات خيالية ولاعبة ، تتبع خط « اخوة سيرايبون » ، وتميز بعض الادب السوفييتي في الثلاثينات ، وهو ادب قلوبته بالحري السلطات ، وان كان ينسجم بالكلية مع مبادئ الاشتراكية .

وفي خطى « أوليشا » ، قدم كتاب هزليون ، امثال « زوشنكو »
(Zochenko) (١٨٩٥ - ١٩٣٨) ، و « ايلف » (Ilf) (١٨٩٥ - ١٩٣٨)
و « بيتروف » (Petrov) (١٩٠٣ - ١٩٤٢) ، بدورهم ، اسهامهم في
المسرح السوفييتي ، اذ اعدوا له طورا موضوعات نثرهم القصصي .

وكلما كان استبداد « ستالين » ينمو ، كان النتاج الدرامي يسقط في
امثالية ، افقر فكرا واصالة معا . وقد بلغ الدرك في اعقاب الحرب
مباشرة . فقدم مؤلفون من الطراز الاول ، لهم شهرتهم واعتبارهم ، مثل
« ليونيد ليونوف » و « فستلنطين سيمونوف » و « ايليا اهرنبرغ »
(Ilya Ehrenbourg) درامات تافهة وصيبانية .

بالطبع ، كل لا بد من الصعود مجددا . وفي احدى المديجات الاولى ،
نجد كوميديا « قصة ايركوتسك » لـ « الكسي اربوزوف » (Arbouzov)
(Aleksei) (ولد عام ١٩٠٨) ، وقد مثلت في موسكو عام ١٩٥٩ . فلن
« اربوزوف » لم يعد شابا ، ويمتلك تقنية ناضجة . وهو لا يأخذ باللون
التفسيري الا عندما يكره على ذلك . ويلجأ الى راو يتدخل في الفعل ، اذ
ي طرح اسئلة . ويتقدم الشخوص الى الحاجر ليتحدثوا عن انفسهم .
وليست الاستعدادات الذهنية بغائبة . وفيها تتوافر المشاعر الطيبة .
ويسقط النص احيانا في التوجيه ، ويستسلم المؤلف احيانا اخرى لشعر
على جانب من السهولة ، ولكنه مطبوع ببعض النضارة . وان الطريقة
البسيطة ، ولكن الحرة الى حد ما ، التي تصور بها العلاقة الزوجية ،
والمعنى الذي يراد اضفاؤه على العمل ، وعمل المرأة خصوصا ، كل ذلك
جديد . وان شخوص المسرحية وبنائها ، يظهرون طبعا دراميا
شخصيا .

لاقت اخر كوميديات « اربوزوف » ، « غوام في ليننغراد » (عام
١٩٦٥) نجاحا واسعا في جميع انحاء اوربا . وهو يشدد فيها على خصائص
نتاجه : من مهارة في اللغة والبناء الدرامي ، وسيكولوجيا للشخوص ،
سطحية بعض الشيء وتافهة ، تلامسان مرات كثيرة عاطفية المشاعر
الطيبة .

تمتد « دوما في البيع » (عام ١٩٦٥) لـ « فاسيلي اكسيونوف » (Vassili Akstonov) عنصرى الغرابة والتخيل . ولكن هذه المسرحية لا تتعدى ، في جوهرها ، الحدود التي وصفناها ، والتي تسم الإنتاج المسرحي السوفييتي الحديث .

في هذه الفترة الأخيرة ، تركت الحملة المناوئة للاستالينية تأثيرها في المسرح ، وهي تسير في اثر الإنتاج الأدبي ، جنبا إلى جنب مع الإنتاج السينمائي . وقد اتسعت ، طوال سنوات ، بصورة غير مباشرة ، اذ تخطت عن الموضوعات السياسية ومبالغة النضال البطولي . وهكذا اخذ برومانسية غسقية ، ذات نوعية فنية مشبوهة ، ولكنها تشهد ، بصدق لا بأس به ، على حالة نفسية قدر لها ان تستعيد بعض اليقينيات الوضعية ، بعد الاعصار المزدوج : اعصار الستالينية والحرب : ذلك هو شأن كوميديات « الكسندر فولودين » (Aleksandr Volodine) (ولد في عام ١٩١٩) .

ان كوميديا « تندرياكوف » (Tendriakov) و « ايكراموف » (Ikramov) « العلم الابيض » ، التي نشرت عام ١٩٦٢ ، ولكنها لم تمثل بعد ، تعالج المسألة مباشرة (ولذلك ، دون شك ، تأخر اخراجها الى اليوم) . فان انشاب « ايلريك » يثور على والده ، عندما يكشف انه لم يرفع العلم الابيض في مواجهة الستالينية وحسب ، ولكنه أيضا ، تحت ضغط الظروف تقريبا ، خان افضل صديق له ، فأسهم بذلك في اعتقاله في معسكر للاشغال الشاقة . ويعود العلم « ميتيا » ، وقد اطلق سراحه منذ عدة سنوات ، يهود مشحونا بروح تولستوية ، مستعدة للفقران والتفهم (حتى انه يستنزل الرحمة الإلهية) . ولكن والد « ايلريك » ايضا رفع العلم الابيض في وجه مثله العليا ، وآماله الفظيرة . وان جنبه دمره داخليا . وهذا امر يعجز « ميتيا » عن فهمه . وكان كلاهما ، من عهد بعيد ، يحلم بنمط جديد من الآلة كي تكبس الطرقات : كانت تلك طريقتهم في الاسهام في المسيرة المتقدمة . فاستولى ، بادية الامر ، صديق « ميتيا » على المشروع لصالحه وحده . ثم استسلم نهائيا ، اذ سمع بالموافقة على مشروع صممه سواء . ويعود « ميتيا » الى عطفه الجديد

كمهندس في المناجم . وسيشيد « اياريك » و « نينا » حياة جديدة ، سوف تنتفي منها حقارات الزمان الماضي والامه . وانه لمخطط مؤثر ، يطرح عبارات « ايسينية » الى الان . وهو يتخذ موقعه دائما على صعيد الافصاح وشهادة النيات ، بوصفه شهادة سخية ، ولكن خشنة وضعيفة على صعيد التصوير .

وقبيل وفاته اي عام ١٩٥٧ ، حاول « بوكودين » ان يجدد ذاته في دراما حول نتائج الستالينية ، هي « الطيور السوداء » ، التي تصور احداثها بين عام ١٩٤٨ وعام ١٩٥٦ . ومن الطريف ان نلاحظ ان « بوكودين » يعالج موضوعات جديدة كل الجدة ، وفق البنس والسيكولوجيات المعتادة ، اي بواسطة واقعية اشتراكية تحاول ان ترضي مقتضيات ثلاثة : بنية مسرحية متينة وتقليدية ، غاية تعليمية (وان تلونت بعد ادنى من الجدلية) ، وطبعا ايجابية وسلبية ، حادة الملامح . ثمة مفاجأة قبيل النهاية بدقائق ، كي يعاقب الستاليني الشرير ، وينتصر الانسان الطيب المتلوى له ، وقد عاد من المصكرات وعلى فقره ابتسامة الشهيد . وان ما يفاجئه ويسلي لدى « بوكودين » هو صفاة المؤلف المسرحي الذي يتقبل كل المهام ، والذي كلف بتقديم خبر التلرخ للمشاهد الجاهل .

لقد فرض توقف وقتي على التقليد المسرحي الروسي الكبير . وكان ذلك محتوما . وان الاخراج ايضا لا يجزوه الى اليوم على الافلات من طرائق « مسرح الفن » ، ولكن من الواضح ان ثمة نقطة ممكنة .

وهناك ، في حياة المسرح الروسي المعاصر ، حدث متميز ، نعني به النتاج السحري لـ « افكينى شفارتس » (Evgueni Chvarts) (١٨٩٦ - ١٩٥٩) - ولا سيما في « الملك العاري » (عام ١٩٦٠) و « الظل » (عام ١٩٦٠) و « التنين » (عام ١٩٤٤) - الذي يستعيد نموذج « تيبك » (Tieck) و « هوفمان » (Hoffmann) الرومانسي ، كي يبلغ حقائق حرة وعمومية ، على صعيد الاسيرة البشرية ، ويتهرب من قيود الواقعية

الاشتراكية . فان « شغلرست » يتمتع برؤية تلويخية ، مستنيرة ومتفائلة . و « الثنين » ، انما هو تنين الاستبداد والقمع ، الذي يقاتله « لانسيلو » ، كي يحرر البشر . وان « خرافاته » ، وان كانت لا تنسلخ من الاشكال المألوفة ، تنجز ، على طريقتهما ، مهمة تطيحية سامية ، في اصالة واناقة في الحركات ، وتضارة سيكولوجية .

المسرح الصيني :

بهدت الدراما الصينية ، منذ نشوئها ، تابعة للعروض والممثل (تلك كانت حال لؤل تمثيل بدائي قدم اكراما للموتى) . وتطورت سماتها الخاصة حتى القرن الاخير ، في اشكال متمائلة في تفلوت ، وعلى كل حال متشابهة جدا . حتى مظاهرها المعاصرة تعاني صعوبة في التحرر منها بالكلية . وكان الممثل ، ضمن مجموع يرمي الى ابراز ملكاته ، يعبر عن أفضل ما في ذاته كمغن وبهلوان وراقص أو ايمائي ، مركزا على شخصه الاهتمام العام . والى اليوم ، يقصد المسرح في الصين ، للمؤثرات التي يمكن ان تبرز من حبكة لامعة ، أكثر منه لافرادات النص .

وتظهر الدراسة التلويخية ان العرض الصيني ظاهرة معقدة وفريدة ، يحتل فيها الايماء والرقص والموسيقى والغناء مركزا مرموقا ، ومهيمننا تقريبا . وان هذا العرض ، بوصفه عرضا ، لا يخضع لتحليلنا ، الذي يتبع التيلوات الخاصة بالدراما على الطريقة الاوربية ، في تطويراتها المتجانسة ، وليدة تقاليد ترتبط فيما بينها ، من بلد لآخر . وما من شك في ان تقاليد وراهنية المسرح الصيني ، تشكل ظاهرة هامة جدا ، ولكنها ظاهرة منفردة ، تقتضي دراستها مجموعة احالات غريبة بالكلية من تلك التي تصلح للمسرح المحكي ، أو حتى المسرح الموسيقي الاوربي .

ان التطور الحالي للعرض المسرحي في جمهورية الصين الشعبية ، واسع الى حد ما . وان المسرح المحكي ، ذا النمط الاوربي ، يظل أقرب الى الندرة ، ولم يكتسب الى اليوم ، سمات خاصة ، بالمعنى القوي للكلمة .

ان اكثر ما أدهش الجمهور الاوربي ، خلال عروض « اوبرا بيكين » ، هو المظهر الشاعري والمصور ، لرمزيتها التصويرية ، التي قدمت لمحة عن امكانات مجهولة بالكلية .

ان الروابط التاريخية مع الفن الدرامي الياباني الكلاسيكي، لواضحة . ولكن ، في حين ان الدلالة الدينية ، في « النو » و « الكلبوكي » ، تظل ماثلة أبدا ، وان تفاوت تخفيها ، فان الجانب الروائي في العرض الصيني، الذي يملك دوما تقريبا مصادر قصصية ، هو الذي يهيمن ، بواسطة صيغة شكلية ، معقدة ومتصلة . ولم يحدث الا مؤخرا ، ان الجانب الروائي ، الذي كان غاية في ذاته ، وان كان يعبر بصورة غير مباشرة عن مواطن شعبية ، أدخل المكان لتعليمية تتركز على « الامثلة الصالحة » ، وتقتصر مشرورة في المسامر على اساس القصص الرمزية ، التي تصور المبادئ السياسية الحالية . وان هذا الجنس الجديد لا يتحقق دون شيء من الواقعية ، يتلاءم مع الفايك المنشودة .

في القرون التي أعقبت الالف الاول ، عرف هذا الجنس ، الذي منحه أيضا اندفاعا ثورية ، مسرح الدمى والبهالين الجوالين ، تطورا عميقا ، وانبثقت سلسلة من الابداعات الفنية . وما بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر (وهو عهد « يويوان » Yüan) ، برز عمل « كوان هان تشينغ » (Kouan Han - Tching) . ثم ، في عهد « المينغ » (Ming) (١٣٦٨ - ١٦٤٤) ، ازدهر مسرح « كاومينغ » (Kao Ming) ، و « تانغ - هسين - تسو » (T'Ang Hsien - Tsou) و « هونغ تشينغ » (Hung Cheng) و « كونغ شانغ - ين » (K' Ung Chang - yen) . وفي مطلع القرن العشرين ، شيدت مسارح على الطريقة الاوربية ، وأعيد قبول النساء على المنصة (عام ١٩١١) ، وطورت مدارس الفن الدرامي وفق نموذج « مدرسة بيكين » ، وأحدثت حلقات لنشر المسرح الاوربي ؛ ولكن ذلك كله يسير ببطء . فللعلماء بالنسبة الى المسرح الصيني ، انجاز حديث بالكلية .

وكانت النزعة الجديدة قد وجدت تعبيرها الواضح منذ أعمال « كومو - جو » (Kuo Mo - Jo) و « تساو يو » (Tsao You) « وعد ومطر » (عام ١٩٣٣) - وهي ما تزال تدرج في اطار المسرح التقليدي ، ولكن بوصفها مركبات ذات طابع تطوري ، يعالج مضمونها مسائل الاسرة والزواج . وعرفت ، بعد الثورة ، اندفاعة جديدة .

وفي دراما ذات فصل واحد ، بعنوان « امرأة نالبة » لـ « سون يو » (Sun Yu) ، نالت عام ١٩٥٤ جائزة من مجلة « دراما » ، تطرح مسألة العلاقات بين الرجل والمرأة ، في الاطار العائلي ، في عبارات جديدة بالكلية .

وتصور أعمال أخرى « محكية » ، أي درامية خالصة ، تجربة النضال الثوري ، مثل « عبر الأنهر والجبال » لـ « تشن شي - تونغ » (Chen Chi - Tونغ) ، التي تروي « المسيرة الكبرى » ، التي شارك فيها المؤلف . أو هي تصور حرب كوريا : مثل « سائقو شاحنات بطوليون » لـ « هوانغ تي » (Houang Ti) ، أو مسألة ذات راهنية لاهبة مثل « المحاولة » لـ « هسيا ين » (Hsia Yen) ، التي تطرح موضوع دور الحضور البشري في البناء الصناعي الاشتراكي ، مع السمات التعليمية والغائية التي يمكن لموضوع من هذا النوع أن يقتضيها .

وتصور مسرحية « تشو يو وان » لـ « كور مو - جو » (Kuo Mo - Jo) (ولد عام ١٨٩٢) ، مأساة شخصية سياسية مستنيرة ، عاشت في القرن الرابع قبل المسيح .

ان « الفتاة ذات الشعر الأبيض » (عام ١٩٤٤) لـ « هو تشينغ - شيه » (Ho Ching - Chih) و « لينغ - يي » (Ling Yi) ، هي أشهر مسرحية صينية في فترة ما بعد الحرب (وقد مثلت لأول مرة عام ١٩٤٤) ، وعرفت منذئذ آلاف العروض ، وصورت سينمائيا ، واستخدمت منذ فترة قريبة موضوعا لباليه) ، وقد استلهمت « اليانفكو » (Yangko) وهو شكل

مسرحي جديد ، تتداخل فيه الاغاني والرقصات ، صيغ في مقاطعة « شن - سي » (Shen - si) ، وسط جنود الجيش الاحمر . وان هذا العمل ، مع انه جديد في بنيته ومضمونه ، يحتفظ في جوهره بطابع الادبرا والدراما الغنائية . وهو ، دون أدنى شك ، ابلغ شهادة على الثورة وعلى مبرر وجودها .

شو :

ان الناقد الشاب « جورج برنارد شو » (George Bernard Shaw) (١٨٥٦ - ١٩٥٠) جعل من نفسه رسول الابسينية : فكر « ايسن » اكثر منه ممارسته المسرحية . وهو ينضوي ، مثل « ايسن » ، تحت لواء « الغابيانية » (١) ، اي الضرورة المطننة لتربية الضمائر وفق المثل العليا الاشتراكية . وعندما أصبح كاتبا ، واجه مباشرة بعض الاوضاع الاجتماعية ، وبصورة دائمة تقريبا ، بالوسائل المسرحية الخاصة بكوميديا « اوسكار وايلد » . وهو يقدم نفسه للجمهور ، عمدا ، كفزاعة عصافير ، بتاكيداته واستدلالاته المستندة الى منطق متماسك وبكثيف ، وغضباته المرهجة . ويراهن بوضوح على رغبة الجمهور البورجوازي في ان يرى فوق المنصة ، واقعا يسخر منه ، ويبدو انه يقرب تقاليده ودفاعاته اليومية . ويريد « شو » بأي ثمن ان ينصب نفسه ضميرا ناقدًا ، في حين انه قد يعلم ان ما يلعبه « مزحجا » يصبح ، بمرور الزمن ، « محببا » ومقبولا . وان طعنات « شو » المعلنه الثورية ، تصبح شيئا قشينا تسلييات مؤثرة . وان المقاصد الايديولوجية التي يكتب باسمها ، تخفي المكان ، في افضل الحالات ، لانسانية الشخص . . وان النقد اللاذع ، القاسي بالمظهر فقط ، يعكس لديه مأساة ولأما ، لهما احيانا رنين صدق ، يطو على المخطط الجدلي ، ويعتمد عنه ، حيث كان يود ان يقحمهما . والى ذلك ، فان « شو » ، في افضل كوميدياته ، قد لعب ، دون أدنى شك ،

(١) جمعية بريطانية تنحى للاشتراكية ، تأسست عام ١٨٨٣ ، في لندن ، ولعبت دورا بارزا في نشوء حزب العمال (الترحم)

دورا تاريخيا ، خصوصا عندما مرى مظاهر الرئاء ، بفضل ملاحظة كاشفة ، وبفضل قلبه ، بمفارقة ظاهرية ، لمبادئ متينة الرسوخ . وهو بذلك يحلّكي « أبسن » ، ولكنه يفوقه عدوانية وخارجية ، وهو متائق ، لا يعرف الندم .

ان العرض الذي قدم تحت عنوان «كذاب عظيم» ، والذي استخدمت فيه مراسلة « شو » مع ممثلة شهيرة ، يوضح دوافع حياته وأعماله ، الخفية ، التي أسدلت عليها رغباته الإصلاحية والصلامة ، غشاء من دخان . فان الرسائل والمذكرات والملاحظات الشخصية ، كل ذلك يشكل خطرا دائما بالنسبة الى من يفاخر في تركها خلفه . فان « ج. ب. شو » ، الذي كنا نعرفه بكونميدياته « المحبة » و « المزعجة » - اللاذع ، أجل ، ولكن ، دوما ، باسم أشد الاخلاقيات صرامة وتضييقا ، المصلح الذي لا يكل ، والموبخ ، وان كان بالنكات - ليبدو شديد التبدل في مراسلته مع زوجة « باتريك كامبل » ، ومفرطا في الابتدال . وان ذلك ليلائمه الى حد بعيد (وليس من قبيل المبت ان السيدة « كامبل » لا تني في رسائلها ، لدموع ، في مودة ، « المهرج ») . ولا يسعنا ، ولا يجوز لنا ان نخلط بين الرجل وفنه ، وايدولوجيته . وان توقع انسجام فوري لمن قبيل اللامعقول . ولكن لا بد من قيلم علاقة . وان العناصر الثمينة التي توفرها لنا هذه المراسلة حول شخصية « ج. ب. شو » ، لا يمكنها الا أن تظهرها للنور ، ومعها ، بعض الجوانب من أعماله .

لم تناقض المثلة سمعتها . فهي مأكرة ، مغرورة ، كاذبة ، طائشة ، مصممة على الا تسلم بأي منافسة ، ومتحمسة للدوار التي تعيدها الى شبليها (ففي « بيكاليون ») ، مثلت دور بائعة الورد ذات التسعة عشر عاما ، في حين انها كانت قد تجلوزت السادسة والخمسين) . وليس فيها ما هو غير متوقع ، لشدة اندماجها في وسطها وعصرها ، حتى الكارثة المالية التي أوجعت شيخوختها . وما يفاجئنا ويلقينا في ارتباك عميق ، انما هو « شو » نفسه . فسلوكه يتخطأ أحيانا في أكثر أخلاقيات الامتثالية البورجوازية سوقية . وهو شديد الحرص على ما يملك ، فلا يتردد في

التباهي بالثروة التي جمعها ، والتي يعلم بثنميتها ايضا . وان العاطفة التي يكنها لها ، لا تحول دون أن يأخذ على الصجور ، زوجة « باتريك كامبل » ، سوء ادائها لرأسمالها . وفي حين كان هواه على أشده ، لم يقصر يوما في رعاية زوجته « شارلوت » ، ولم يتعرض يوما لتجربة التخلي من التسهيلات العائلية . وان غيرته لتعود الى الكبرياء المهانة اكثر منها الى تمرد داخلي وعفوي . وهي ، على كل حال ، لا تعميه ، عندما يتطرق الامر بنجاح أحد أعماله ، الفني والمالي . ولحسن الحظ ، فان « شو » لا يتخطى قط ، في رسالته ، من مرحلة الايرلندي : حتى في اكثر مصاميه الئولة . ولا يغيب من ذهنه ان يقوم بالادوار التي تفريه ، الواحد تلو الآخر . وان لقب « المهرج » ، الذي تطلقه عليه زوجة « باتريك كامبل » ، في شيء من السخرية والتودد ، يلائمه اعظم الملائمة . وان مضامين الجدل في مسرحه ، ومواقف التمرد في حياته ، ذرائع واضحة من أجل متعة اللعب وجلب الانتباه العام اليه ، ايا كان الثمن (وهو يعرف ، من هذه الناحية ما قيمة اغراء الفضيحة) . وان نزوعه الى الإصلاح والطوبائية لتتوقف عند هذه الوظيفة الخلقية الصرف : وهي تحركات ، اذ تتخطى ظاهريا جميع اشكال الرثاء الاجتماعي ، تفضي الى ارساء قواعد جديدة لها .

ان الصدامات بين هاتين الانثيتين تتبع قوانين موازين القوى . والعلاقة تتيح للأقوى تأكيد ذاته ، ما أمكنه . وبحكم الطبيعة ، كانت الممثلة أول من رفع الصولجان . وانتقل هذا الصولجان ، بمرور الزمن ، الى يد الكاتب المسرحي . فالزمن كارثة بالنسبة الى مصير المرأة . وان الصدام بين هذين الطرفين ، وان وقع في فترة تاريخية محددة جدا (في العقود الاربعة الأولى من هذا القرن) ، يفتلدي من نزاع أبدي ، ومن صورة رمزية اكتسبت شفافية من جراء التقلبات الحقيقية للحياة المروية في هذه المراسلة : هي تصوير للصراع بين الجنسين ، وللحب - البغض المتبادل بينهما . وفي الواقع ، كان يمكن للامور ان تتحول الى مأساة ، لولا ان الطرفين كانا يتوجهان بحسبهما ، الحي والحاد ، بالمرح ، كي يتوقفا عند حافة بعض الهوليات . فالفكر والفن يرتبطان لديهما بالأساس بتأكيد

اجتماعي . وهما يعيان تماما وضعهما الصحيح ، والدور الذي يقومان به ، كي يستفلاهما . الا ان هذا لا يعني ان الصراع من أجل البقاء يميئهما . وعلى العكس من ذلك ، فانهما يتقنان التطبيق بشأتهما ، بالتجرد المطلوب (راجع ، مثلا ، تلك الرسالة الزاخرة بصور مرة ومتوهجة ، التي يصف فيها « شو » مصر أمه وموتها) . فهل بلغ هذا الانجذاب المتبادل الحب الحقيقي ؟ أم هل تراه اقتصر على إعجاب ، قد لا يكون تسنى له ان يجتاز بعض الحواجز ؟ فان الأشياء التي كشفت عنها هذه المراسلة ، لا يبدو انها الفت بعض الشكليات ولا بعض التجرد ، وان لوحظ ان الرابطة العاطفية التي نشأت ، قد أثرت ، في النهاية ، تأثيرا عميقا على كلا الوجودين . فكانت المثلة تخضع ، دون شك ، لسحر ذكاء « شو » ، ولكن على سعيد يخرج من نطاق الحياة العميمة . اما « شو » ، فكان يخضع لسحر المثلة ، وهو يتحاشى الاضطراب الذي كان يمكن أن ينشأ من ذلك .

في هذه الحالة ، كما في حالات كثيرة مماثلة ، أمكن الملاحظة بان الواقع قبل التحول مباشرة الى مرض ، دون أي توسط ، وبأن الوثيقة تملك حيوية تفوق في الغالب ، حيوية النتائج الفني . والمراسلة لا تتميز البتة بالتزام شخصي واع . ومع ذلك ، فان اللوحة الناجمة عنها ، ذات حيوية فريدة .

في « كنعينا » (عام ١٨٩٧) ، و « القائمة بأربارا » (عام ١٩٠٥) ، و « القديسة جان » (عام ١٩٢٤) ، أو « بيت القلوب المكسورة » (عام ١٩١٧) - كي نذكر أكثر الاتجاهات المتبعة اختلافا ، وأكثر النتائج المحققة ثبوتا - يستمر الشخص أو أحيانا ، بعد الأفكار التي يتوجب عليهم أن يعبروا عنها ، ويحدث النزاع التسلية أو الانفعال ، على الرغم من النقد اللاذع الذي يتوجب عليه أن يحتويه .

ان الجدل المعادي للعهد الفكتوري ، والرامي في جانبه الاجتماعي ، بصورة مباشرة ، الى فضح أشكال الرثاء التي تخفي الربا - « المال لا والله -

له « (عام ١٨٩٢) - أو تجلوة البغاد - « مهنة السيدة ولون » (عام ١٨٩٨) - أو أيضا تهريج البطولة - « البطل والجندي » (عام ١٨٩٤) - يخضع لزوال سريع ، لأن المسرح تخطاها . وهذا يخفف من لدع مسرحياته ، وقد بات الشخص في هذا أكثر من رمزيين ، كي يقتنوا الى اليوم . من ذلك أيضا ، ان اللوحات الرمزية الكبرى ، مثل « الانسان والانسان المتفوق » (عام ١٩٠٣) ، أو التاريخية ، مثل « قيصر وكيولباترا » (عام ١٩١٢) ، و « اندروكليس والاسد » (عام ١٩١٣) ، فقدت الكثير من عدوانيتها اللاذعة ، وان أسسها الفكرية لتتصدع شيئا فشيئا .

كانت « القائدة باربارا » تستجيب لقصد تعرية طبيعة تجار الاسلحة ، ومقدرةتهم .. فيقدم « شو » عنهم لوحة تقوم على المحاكاة الساخرة ، يظهر فيها صفاقة هؤلاء الناس . وتتبع الكوميديا منحى واضحا جليا . وان التعارضات التي يصطدم بها البطل « السلمي » - أولا في ارستقراطية زوجته الوقور ، ثم في المثل العليا « الخلاصية » لابنته « بريلا » ، « قائدة الجيش الثقي » ، واخيرا في المبادئ الصارمة الخطيب « بريارة » ، وهو مدرس شاب للغة الاتكليزية . نراها تتقلص شيئا فشيئا . فلن تاجر الاسلحة لا يتكشف ، أخيرا ، عن أحب وأقل شخص وحسب ، ولكنه يفهم الحجج التي تمارس سيطرته والتوجه الذي يمليه على مصائر البلد ، في ترابط وثيق مع مصائر صناعته . ورؤى معترض يقول ان « شو » صور « أمير الظلمات » هذا الحديث ، كي يطلق التعذير ويدعو الى النضال . وقد يلاحظ آخر أيضا ان « شو » كشف ، عبر تصوير لاذع ، قدر مجتمعنا ، وما يؤثر فيه حقا . وإذا ما توغلنا في مسالية « إيسن » ، فان كوميديا « شو » تنزلق شيئا فشيئا نحو الرمز ، ونحو تعميم الانحاط (اللين يودون أن يصحبوا موضوعات تاريخية ، ولكنهم لا ينجحون في وضع الحقيقة الاجتماعية التي يمثلونها ، في متناول الجمهور) . ويحاول « شو » أن يستعطف من ذلك بحوار يقوده وفق خط ذي سخرية رقيقة ، يترك تأثيره إذ يطلق تأكيدات مدحشة . وان هذا ليضفي على العرض بعض السحر ، ولكن دون أن يفني ملاله أو يعمقها ، وان قارب السخرية ،

غالباً ، الشتيمة . وفي الفترة التي كتب فيها « شو » « القائلة بربارة » ، كان بمثابة الفضيحة تأكيد سلطة تجار السلاح ، وفضح موقف التبعية الذي كانت الحكومات تقفه أحياناً ، وفي الوقت نفسه ، الإعلان عن عجز « جيش الخلاص » ، في اندفاعاته الانجيلية ، أو الحكمة الانسانية أو النبيل الروحي ، من السيطرة عليه . ولقد كان الجدل ، بهذا المعنى ، بلزماً .

نعتقد أن « شو » تعتمد أن يكون جوهر مسرحه ، جوهر الحوار السقراطي ، أو أيضاً هجاء « سويفت » (Swift) ، وقد بسطاً عمداً الى لغة صحفية جيدة المستوى ، تظل شهادة ، وليست تفسيراً .

في «الانسان والانسان المتفوق» ، نشاهد ، بعيد رفع السترة ، نزاعاً خطيراً جداً بين « روبيولك رامسلدن » ، وهو محافظ « تجمد » في عام ١٨٣٠ ، و « جون تانر » ، وهو غني ، ولكنه مغمم « بهوى اخلاقي » عميق ، ومؤلف « موجز الثوري الكامل » . وأن « تانر » المحبب ، فضلاً من ذلك ، شاب ، أنيق وعازب . وبهذا النزاع في ختام بضعة مشاهد ، لم يتلاشى - وقد فوجيء الجميع بأن الرجلين عيّنا ، بموجب وصية ، وصيين على فتاة طموح بقدر ما هي جليلة ، تسمى « آن وايتفيلد » . وأن المجادلة نفسها ، التي كانت اتسعت على هذا النحو المأساوي ، وبمعارات التعارض الاجتماعي ، تتخذ عمداً نبرة كوميدية ، قلما تختلج من نماذج « أوسكار وايلد » الاساسية . وباختصار ، فإن القصة تدور حول الجهود التي تبذلها بيرامسة « آن » وشقيقتها « فيوليت » ، كي تعقد كل منهما قرأنا مغرباً على كل صعيد . فتتقرن « فيوليت » ، على الرغم من اعتراضات والدها ، بشاب أميركي ، ثوري جداً . وتنال « آن » النصيب نفسه - ببعض العناء - من الثوري الكامل ، « جاك تانر » المتأنق ، الذي بات أعظم طموح لديه ، الجلوس على مقاعد « البرلمان » مع المعماليين . ولنقل ، بقصد الدقة ، أن « الانسان والانسان المتفوق » يظهر استلام « تانر » التدريجي ، « تانر » الرجل المستنير والحساس ، لسططن الاشراف الانثوي ، على الرغم من

إدراكه التام بأنه يقع في كمين حقيقي ، سوف يظل ضحيته . وتشكل أطراف اللعبة الهزلية لوحة باهرة للحياة الاجتماعية ، تتوهج بشخص نموذجيين وبمفاجآت دافقة . فلنسا ببعيدين جدا عن المخطط البلاوتي ، لاسيما وان خادما ماكرا وساخرا ، يصادفنا تحت ملامح السائق . ويقوم الابتكار على منح الفتاتين القدرة على قيادة العمل ، وبمباراة أخرى ، على تحمل قوة المبادرة . ويخضع ترابط الظروف لارادتهما ، ويتكيف الرجال معه . ويتشبثون بالدفاع ، ثم يستسلمون . وليس في ذلك ما هو جديد كل الجدة ، بوصفه موضوعا كوميديا ، ولكنه قلما استخدم بمثل هذا الوضوح . فالأزمة الجديدة قريبة . وان المشاهد لا يعطي ، خلال التمثيل ، كبير وزن للحبكة ، ولا حتى للشخص ، وهم يظنون وجوها محببة ، نبتت في روح المؤلف لاستعماله الشخصي . فالذي يحتل المرتبة الاولى ، كما هي الحال دائما في مسرحيات « شو » — ولكن هنا في وضوح اكبر — هي العناصر والارادات الايديولوجية ، التي يجسدها حماس الفيلسوف ، والرجل الذي يقف ذاته للمعرفة ، أي لتخطي ذاته . من هنا ، نشأت نقاشات وافرة ، خواصها مزيج مدهش من المذاهب الراجحة في منعطف هذين القرنين ، التي يلتقي فيها « نيتشه » مع « سبنسر » (Spencer) ، و « ملوركس » (Marx) مع « شوبنهاور » (Schopenhauer) . والكل يضحي على مذبح « قوة حية » ، تفتقر معالمها الى وضوح ، يجعل الفيلسوف ، أي « تانر » ، أي « ج . ب شو » ، من نفسه ، مبشرا بها وخادما لها . ويحدث كل ذلك ، مع ان « جاك » يعلن عن ارادته في اللجوء الى العقل ، كما يبحث عن دور الانسان ، ويعمقه دوما اكثر ، في هذا الكون ذي الغابات الغامضة . وباختصار ، فان نتائج نصف قرن من التجارب الفلسفية تقدم على المنصة ، وفق التقنية التربوية في الجامعات الشعبية . وان مايفاجيء — وما يشكل بالنسبة الى العرض ، مبرر وجود كاليا هو المرح المتوهج الذي يقدم به « شو » ثروته ، هو جدليته التي تحدث تأثيرا كبيرا فوق المنصة ، وهو أحيانا الهوى الاخلاقي الاصيل الذي يقود به مجادلاته (انظر ، مثلا ، حديث الشيطان ضد اندفاع البشرية

نحو التقدم خصوصا في اختراع الأسلحة) . فان « شو » يتلوع
 بسفر الى اسبانية ، وبهجوم لصوص ، على طريقة « كارمن » (وهم
 لصوص منظومون في جمعية مغفلة ، لهم اسهم وارباح ، وقد تشرفوا
 بقايات سياسية سامية) ليجعلنا نشاهد حلما لبطله . فيجد « جاك
 ثائر » نفسه في الجحيم ، في ثياب « دون جوان » . ويلتقيه فيها
 « رامسدن » بصفة فارس آمر . وطبيعي ان المعطيات التقليدية قد
 تغيرت . فان « دون جوان » يعارض التمتعش الى اللذة وحب الجمال ،
 الذي يحكم الجحيم باشراف شيطان يقوم « بالدور الاول الكبير » .
 ويحن الى التامل المترقي بالنعيم . وعلى العكس من ذلك ، فان الفارس
 الامر يهبط من النعيم ، لفراط السام فيه ، كي يستمتع جيدا في الجحيم .
 وهذا موضوع مناقشات وتأكيدات ، يبدو مضمونها اليوم تافها ، لان
 الصحف الانبوهية الساخرة نفسها قد تمثلتها ، ولكن تعبيرها المسرحي
 يظل حيا ومثريا ، وان كان المقصود حديثا يجد في ذاته مبرره وغايته .
 وتتوالى النكتات والتلاعب بالالفاظ وتستائر بالانتباه كله . وقد كانت
 لنصف قرن خلا ، تبدو لورية ، ويجدها الناس اليوم اقرب الى حديث
 الصالونات . واهم ما فيها ، هو فن الحوار ، تعارض الافكار ، وإبرازها
 للحنسة وبالمنسة . ويجب . في الواقع ، ان نأخذ في الاعتبار ان رايسا
 مقروءا ، ووايا يتخطى الحاجز ، يمتلكون وفنا متميزا وشديد الاختلاف .
 وقد لا يكون البتة توقع للمرح مثل هذا القدر من البلاغة - كما في
 « الاسلطان والاسنان المتفلول » - خصوصا في سياق حلم .

لقد ارسى « شو » كل عمله المسرحي على ملامح جدل قوي
 (ولوري الى حد ما ، بالنسبة الى ذلك العصر) . والموضوعات التي
 تحركه تقتصر على الدولم تقريبا ، على ميدان الطاريء الخالص ، ولما
 تضرب في العمق . فقد كان يقصد بها اللذة الضجيج . فهي تندرج اذن
 في نتاج مسرحي لامع . فان « يغماليون » (عام ١٩١٢) ، التي كانت
 نقدا لاذعا وعدوانيا للاحكام الطبقيّة المسبقة ، أصبحت اليوم كوميديا
 موسيقية ، تحمل عنوان « سيدتي الجميلة » ، تسلي مشاهدي
 العواصم الاتكوسا كسونية ، منذ سنوات وسنوات ، دون ان يغيرهم

الشك بانهم يتعاملون مع عمل ذي قصد هدام . ونفقد « الكوميديات المزعجة » و « الكوميديات المتمزمتين » ، جميع مواصفاتها ، كي تعود فتصبح مجرد أمثلة لهزل محبب ، لا تحتفظ دوما بنضارتها (بل ان ذلك الامر نادر) . ربما كان « شو » الحقيقي والحقي ، على الرغم منه ، هو « شو » الفنتائي ، وليس الناقد المساهر .

تبتدى لنا اليوم « القديسة جان » ، على فجأة ، عملا مؤثرا ، يبدو ان المؤلف ناعب فيها مخلوقة بشرية هشة ، اضفى عليها صفات الصراخ ، وشجاعة ثابتة في وجه رثاء بيئتها وقساواتها ، في وجه هذا العالم الذي ينتصب ضدها ، وحيث يتوجب عليها ، مع ذلك ، ان تنشط . ولقد أحرق على محرقات المسرح ، العديد من امثال « جان دارك » ، منذ ان اكتشفت ، في آخر القرن الماضي ، وقائع محاكمتها ونشرت . لثمة عشرات من الكتاب استخدموها ، ليطرحوا بعبارات درامية ، رؤية للعالم او تصورا له ، ولكن احدا منهم لم يحقق كلياهدته ، باستثناء « ج.ب.شو » . وذلك لسبب يبدو غير معقول ، اذ ان الامر يعني « شو » باللات : فما من احد شعر بالحرية كهذا الايرلندي ، في معالجة الموضوع وشخصه ، اي في ان يضع نفسه في خدمتهما بدل ان يستخدمهما . وان مقدمة المسرحية ، البالغة العول ، وكذلك بعض ثرواته (عندما يتكلم بصيغة المتكلم) لا تدع اي شك في ان « شو » كان يريد استخدام شخصية القديسة ليقول لنا الف امر ، وكلها مبررة ، في روح هجائية . ولكن هذه المقاصد لم يكن لها ، عمليا ، الا تأثير قليل على قلمه : فقد مكنته ، في احسن الاحوال ، من ان يبين اللحظة التاريخية لبعض المؤسسات ، ووزنها القبطي ، في شكل يتخذ مظهر المفارقة ، ولكنه جاد في معناه . وفي هذا العمل ، فان الحياة والطبيعة ، كما تبهديهما القديسة (وسائر الشخصوس ليسوا سوى انعكاسات ، من شأنهم ان يجمعونا ندرك النهاية من مغامرتها) تستعبدان بالحاح حقوقهما في شعر « شو » الدرامي . فان وقائع المحاكمة ، في مزيجها الوثائقي ، تبعث املنا من جديد ، وودون لبس ، روح « جان » . وفي الزايف ، فقد منحت « لودميلا بيتويف » الفرصة لعرض واداء ماثورين ، ومنحت « درير » (Dreyer) صور قلمه . وفي مسرحية « شو » ، نادرة

هي الاشياء التي فقدت اصلاتها . صحيح ان بعض التشتت يكمن في السهام المسلية ، ولكن غير المؤذية ، التي يطلقها على انكليز الامس وانكليز زمانه . وصحيح ان بعض استطراداته الجدلية ، التي تقوم على اساس تاريخية ، تحملنا حتى اليوم على التفكير . ولكن ما من شيء يلقي العتمة على الصور المضيئة لمغامرة « جان » . وعلى العكس من ذلك ، فان لوحة الشخصوس والعالم ، الكثيفة ، التي تنفصل عنها ، تمنحها بروزا مدهشا . فنشاهد فتوتها وظهرتها تقاومان كل شيء ، ولا تهزمان الا مؤقتا لتبعثا في حياة جديدة . وان الصرخة القدريية الاخيرة : « ايها الاله ، الذي صنع هذه الارض الجميلة ، متى ستكون هذه الارض مهية لاستقبال قديسيك ؟ » لتضيء المغامرة الانسانية بوحى داخلي ، يعطيها كل دلالتها .

بريسلي :

احرزت مؤلفات « جون بوينتن بريسلي » (John Boynton Priestley) (ولد عام ١٨٩٤) الكثيرة ، نجاحا كبيرا ما بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٥٠ . فهي تنصدي لشتى الاجناس ، من البوليسي الى الخيال العلمي ، ومن ميتافيزيقا الزمان والعواطف الى كوميديا السلوك . وهو ينجح خصوصا في هذا الجنس الاخير ، بتصويراته التي يتداخل فيها المرح والحنين . وان احد افضل نتاجاته « موسيقى الليل » (عام ١٩٥٠) . فيركز فيها على المفهوم العلمي للزمان ، كي يستمتع بملاحظة نفسه ، في منظور مرآيا متناثرة . ويستخدم فيها ، شكليا ، مفهوم القدريية ، وكأنه به لازمة موسيقية . وان التلويحات العنيفة بين الظل والنور ، التي تلقيها المسرحية على الوضع الاجتماعي ، لا تحول دون ان تتخذ المغامرة الدرامية حياة اليقة ، مريحة .

« الشبان الفاضلون »

ان الدراسة الالامعة لالاخلاق تشكل آسمة والمطلب الثابتين للمسارح اللندنية . وهي شريان خلاق ، تسانده حتى الصفات الخاصة للممثل الانكليزي ، الذي ولد تحت علامة الروح الشكسبيرى .

ان (اسلام الاحد) (عام ١٩٥٦) لـ «جون أوسبور» (John Osborne) (ولد عام ١٩٢٩) تقترح نموذجاً ، بات كلاسيكياً ، لهذه الطريقة ، وهذا ما يفسر نجاحها . فان هذه المسرحية ، بوصفها وثيقة حول بعض الازمات العابرة وغير المؤدية ، تمتلك ، على صعيد الاخلاق ، بعض القيمة التاريخية ، لا سيما بالنسبة الى الجمهور الانكليزي ، وهي تنطوي ، دون ادنى شك ، على فائدة . فالمنخ الذي تبذره ، في هذا الكوخ من الريف الانكليزي ، ليس بجديد . فان المشاعر القسرية ، من «ستريندبرغ» الى «سارتر» ، التي تنشأ بين شخص لو بطول فيما بينهم بمصر يلقي الحرية ، هي في اصل توتر درامي ذي تأثير عظيم . والذي يتبدل هنا ، هو المعطيات والاحالات الخارجية ، وبالنسبة ، اهداف الجدل . ومع ذلك ، تظل الامكانات الدرامية عنيفة ، وان « جون اوزبورن » ليتقن التلاعب بها باكثر الطرق تقليدية ، حتى انه لا يحرم نفسه من « النهاية السعيدة » . وعندما تسدل الستارة ، تقتصر الثورة على الصالون . ويمضي المتمرد الى الحلاق . فان البطل المسمى « جيمي » ، الذي يرفض التقليد ويتمسك بسيرته حتى الاعماق ، يفعل كل ما يوسعه ليكون مرمجاً ، ولكنه يخفق . فان الذي يشدنا اكثر من المواد المؤثرة والدرامية ، واكثر من الامر الذي يريد المؤلف ان يفضحه ، انما هو بعض التحليلات الخيالية ، او بعض المرح الرقيق . فقد لاحظ « اوزبورن » نقطة اصطدام الازمة ، وفهم كيف تسحق الشخصية ، علاقات طبقية قمعية ، ولكنه توقف بحذر عند براح الجزر ، وهو ينزلق غالباً في تصنع مريح .

طوال سنوات ، كان « اوزبورن » رمز جيل صمم على استعادة ضمير حقيقي ، وعلى رفض الماضي . فان « شاهدة قبر لجورج ديون » (عام ١٩٥٨) ، التي كتبها بالتصاون مع « انطوني كريغتون » (Anthony Creighton) ، لا تنطوي هي ايضاً على اي جديد ، من حيث الموضوع ، ومن حيث طريقة تحديد موضعه . ويلتقي عالم الفاضلين وعالم البورجوازيين الصغار ، كي يبقيا على استمرار التعارض بين الايمان بتطلعات فنية محببة ، والسخافة الخائفة لحياة الزمت برتبة مرهقة ، وحرمت موارد الخيال . ويتبدى تمرد الفاضل سلاجاً ورومانسياً ، في

حين يسمى لان يكون صفيقا وتحرييا : فهو يفتلي بعقد الذنب ، وبمواقف مأسوسية وبتبجحاته بريئة . وعلى كل حال ، فان « جورج ديلون » ، المفاضل في خدمته ، لم يعديتمرد . وحسبه من العدوانية ما يجعله يعيش كطفلي ، على حساب عائلة من البورجوازية الصغيرة ، وهو يستفعل ضعف الام فيها ، التي دعته ليعلا الفراغ العاطفي ، الذي احده مصرع ابنها في الحرب . ونراه خلال العمل المرامي ، يتنازل شيئا فشيئا ، امام ضرورات الحياة ، وما يعتبره اسوأ اشكال التورط . وسيضطره للسل واشهر طويطة من اليأس ، لقبول اقتراحات مغامر من عالم المسرح ، يمثل احدي مسرحياته ، ولكن بعد ان عدلها بحيث شوه دلالتها . فالمثل العليا تنتهك مرة اخرى .

في « القسلي » (عام ١٩٥٧) ، يبدع « اوزبورن » شخصية مغم في مسرح منوعات ، تصب ، ينزلق نحو الانهيار النهائي . فليس ثمة مكان لهذا الفن ، ولهذا النوع من الهول . ويداعب اكثرهم فتوة حلم الهروب الى الخارج . ويرمز هذا القدر المجزئ الى انحطاط الامبراطورية والعظمة الانكليزية . وان قصده الرامي الى وصف واضح لوضع تاريخي ، وبالتالي سيكولوجي ، هذا القصد يبلغه المؤلف في بعض اللحظات ، منها ان اللوحة تركز على بناء درامي اصيل ، وفق طريقة مسرح المنوعات ، في تنالوب من الاغاني والاسكيتشات واليونولوجات .

لا تنسغ « لوتر » (عام ١٩٦٢) البتة عن نموذج السيرة ذات النور الحاكس ، كما قلنا « برشت » في « الفاليليو » ، حيث يود البطل الى ابعاد اكثر دقة ، لاعتماد تفصيل ذات واقعية فظة (هذا ، عملية الهضم للمصيبة لدى « لوتر ») ، وسيكولوجيا ترفض كل تجميل ، وتقتصر على الحقيقة التاريخية . وانها لمسرحية بارعة ، ومتقنة الصنع على كل صعيد . وقد روت النجاش « اوزبورن » : تلك هي قوة الاشياء . وانه ليواصل السعي وراء هذا النجاش ، في ذلك واضح ، اما ما يفتقر اليه ، فهو محرض تمرد مشروع . فقد حلت المهنة محله . ومع ذلك ، فهي مهنة تعرف ان تستفيد من الموقف الاول .

ان مسرحية « وضوح غير مقبول » (عام ١٩٦٦) هي خصوصاً لوحة كبيرة من البطولة للدور الأول . وهي أيضاً السمي الثابت وراء لغة محكية ، نوهمت في تجديدها الكاشفة . وهي ، بصورة ثانوية ، أداة قطعية ، دون شهود نفي ، للطبقة الوسطى ، ولطريقة حياتها . والشخص الرئيسي هو « العلامة » للجلية لهذه الطبقة . وان ثروته المتواصلة لتتبع مراحل نضوب لتربحي ، وتفسخ داخلي يسجنه للأبد في حالة قريبة من حالة القبر .

في عام ١٩٦٦ ، قدم « اوزبورن » إمدادا ، في اسلوب حديث ، لأحدى كوميديات « لوبه ده فيفا » (Lope de Vega) ، هي « الخطيئة الزاهية » وهو عنوان ترجمي الى « دين مسدد » . وان عملية « اوزبورن » شبيهة الى حد ما بتلك التي قام بها ، في الوقت نفسه ، « جرزي كروتوفسكي » (Jerzy Grotowski) مع « الأمير الثابت » لـ « كالدرون » (Caldaron) . وقد اخرج « كروتوفسكي » تركيباً للنص الاصلي ، أبرز فيه ملامح ذات طابع انثروبولوجي ، أي العلاقات « السادomasochية » ، المرتبطة بوضع اسطوري . وحقت طريقة « كروتوفسكي » نجاحاً كاملاً ، لأنها تستند الى رؤية محددة للعرض . فيعمل « اوزبورن » المقاطع التي تكشف ، على افضل وجه ، اللاوعي الذي ينطوي عليه الأصل ، ويدفعها الى أكثر حالات التآزم الجنسي انفلاتاً ، كما لو كان هناك حدس سادي ، والسـ السادو - ماسوشية ، المفعمة بجذوة صوفية ، التي تميز الوسواس الديني . من الخطيئة ، التي يدفعها الخيال نحو اقصى حد التصور ، الى الندامة الشبعة بجلائد اللغات . وان التصوير لا يقتصر الى الثلاثة والحضور المسرحي : فان التشذيب القوي للحوار الاصلي ، قد وضع في المقدمة عتفا قويا للدرامية .

وقدم « اوزبورن » في الفترة الاخيرة ، كوميديتين من جنس واحد : « الزمان الحاضر » و « فتى أمستردام » . وهما تصوران بعض الاوساط الاجتماعية ، الخاصة بلندن المعاصرة . وان حس الأشخاص والمواقف الدرامية ، ليسهم في تقديم الموضوع ، وفق معايير مقبولة عموماً في نطاق العرض .

قدم « ارنولد فسكر » (Arnold Weaker) (ولد عام ١٩٣٢) ، وهو عمالي المنشأ وماركسي الثقافة ، في الدرامات الثلاث الاولى التي مثلت له ، لوحة لتطور داخلي . فان اول تلويح للاحداث المصورة ، هو : « تشرين الاول (اكتوبر) من عام ١٩٣٦ ، واخرها ، عام ١٩٥٩ . وللمسرحيات الثلاث (وقد عرضت عام ١٩٥٩ و ١٩٦٠) عناوين تلميحية : « حساء دجاج بالشعر » : (وجبة ستنقل من الموت احد الممثلين الرئيسيين) ، و « جلور » : (هي الجلور التي يتوجب على الفلاحين ان يبقوها مفروسة في ارضهم) ، و « اتحدث عن اورشليم » (اي عن المدينة الفضلى ، وعن المثال الاعلى عنه الذي يصفه المرء لنفسه ، والذي يوجه حياته ، ولكن الذي ينتهي بتدميره) . وقد وضع « فسكر » في صلب القصة مجموعة من اليهود الكادحين ، الذين يعيشون في حي « الايست اند » ، فيحطهم يحتكون بمائلة من الفلاحين « الغاليين » ، بواسطة الحب الذي نشأ بين أصغر الشبان اللندنيين ، وفتاة جاءت تخدم في لندن . وترتبط الشؤون الخاصة ارتباطا وثيقا بالاحداث التاريخية ، اما لانها تحدثها ، واما بسبب الوعي السياسي الذي يلهم الحياة الحميمة في العائلة ، وببها شخصية خاصة . وفي عام ١٩٣٦ ، كانت عائلة « كاهن » شيوعية ، وتشارك بحماس في النضال ضد الفاشية ، وفي التحريض النقابي . ويمضي احد اصدقائهم الشبان الى اسبانيا مع الالوية الدولية . ويتلون العالم في نظرهم بايمان مستقبلي ، ويبدو انهم يملكون الشجاعة الكاملة لفتح هذا المستقبل . وشيئا فشيئا ، عبر السنين ، تقوم الظروف بمهمة تبديد اوهامهم ، التي تحطمت تحت ضربات المدافع . وخلال سنوات الحرب الست ، من عام ١٩٣٩ الى عام ١٩٤٥ ، يتعلم مقاتل اسبانيا السابق ، ميدانيا ، من هم رفاق الدرامة ، واثين تمضي تعلماتهم . فيترك الحزب ، ويحاول تجربة في نطاق الاشتراكية الطوبائية ، على طريقة « وليم موريس » ، قادر لها هي ايضا ان تفشل . ولا تقدم عائلة « براينت » القروية افاقا افضل ، ولكن وجودا خاليا من النور ، وسط مصاعب اقتصادية متزايدة . وببدو قائمة جدا ، اللوحة التي يرسمها « فسكر » . ولكن ، هنا وهناك ، تضيئها ومضة : مثلا عندما تشعر ابنة

« براينت » ، في نهاية المسرحية الثانية ، بعد ان يست من حب ضائع ، انها تستطيع ان تعبر عن ذاتها ، وانها تستطيع اخيرا ان « تتكلم » . او هو مثلا الحب القائم بين « ديف » و « آد » ، الذي يصمد في وجه الاعاصير ، ويحتفظ بطهارته . او هو وجه « سارة كاهن » ، التي لا تراجع في نضالها من اجل الاشتراكية ، حتى الشيخوخة ، على الرغم من الوان المرارة والبؤس والصعوبة في حياتها اليومية . وانا لندين لها بالتاكيد الذي يأتي ، ربما ، بمثابة الخاتمة : مع كل جيل ، تنهار المثل العليا ، ولكن كل جيل يعيش بالمثل العليا . ويتابع « ارنولد فسكر » غايته بامانة ، دون الوقوف عند الذكريات ، ودون اي تردد . ويظل منطلقه الملاحظة الدقيقة واليقظة (بدما من اللفة) للاوساط الكادحة والقروية . وهو يوفق فيها دون عناء ، بفضل تجاربه الشخصية . ويسلط الضوء ، عبر مسار فردي على مسار تاريخي وحقيقة اخلاقية ، دون التمسك على مقاصده ، ولكنه يظل موضوعيا ، بحيث يحقق التوازن بين الالوان ، والافراح والالام ، والمثل العليا وخيبات الامل ، والانتصارات والهزائم ، التي يدعمها في تشكيلها الاصلي ، في قلب الفرد ، رافضا اجراء اي اختيار بينها . ولا ينقطع الشكل الدرامي عن الماضي . ومع ذلك ، فهو يتبدى حيا ، بعيدا عن التكلف . وما يهمنا هنا ، هو المعقولة الصارمة للحوار والشخوص ، التي تستشف منها الدراما التي تقابل الارادة الثورية لدى طبقة ، بمجرى تاريخي يخنفها .

وللورد المسرحيتان اللاحقتان « المطبخ » (عام ١٩٦١) و « كل شيء مع البطاطة المقلية » (عام ١٩٦٢) حول الوصف الحقائقى لمكان ما . وهو ، في الحالة الاولى ، مطبخ مطعم كبير ، وفي الثانية مركز لتدريب في جمهورية المانيا الاتحادية . والمؤلف ، كما كان متوقعا ، يهدف الى ادانة نظام — سواء كان عسكريا ام مهنيا — يصل فيه ، عمليا ، الى انهاء الفرد . في هذه المرة ، تقف عند حالة قصوى من تحقيق مسرحي ، لا يخلو من الصفاقة ، ولكنه مكتوب بمهارة وثقة .

ولا يعتمد « طعم الفصل » (عام ١٩٥٨) لـ « شيلاغ دولانيه » (Shalag Delanay) (ولد عام ١٩٣٩) ، البتة ، من روح « اوزبورن » المتمرد ، وان كلن الموضوع والمناخ يملكان سمات خاصة . ثمة سيده ، ذات شخصية قوية و اخلاق خفيفة ، ولها ابنة انجبتها اثر علاقة عابرة . والعمل يدور في ايامنا ، في الحي الصناعي ، لاحد المرافىء الانكليزية . وليس بين الام وابنتها اي تفاهم . فهما تتحابان بصورة متقطعة وعاصفة . فالام شديدة الاهتمام بملاحقة الرجال ، ومبرهم ، بملاحقة مواردها ، فلا تعير ابنتها « جو » الا عناية شكلية ، وتسارع الى التخلي عنها ، كلما اتاحت لها فرصة للهو . وتستسلم « جو » في وحدتها وبأسها ، لبحار زنجي ، في مغامرة عابرة . يحدث ذلك ليلة الميلاد ، اذ كتبت الام قد ذهبت مع « صديق » صمم على الاقتران بها . وتصادف « جو » في طريقها ، رجلا آخر : لواطيا يريد ان يستعيد اعتباره ، ويبدى استعدادا للاعتراف بالطفل الذي كانت « جو » حامله به . ولكن المرأة الشابة لا تشعر نحوه الا بعاطفة صداقة ، وترفض . وفي هذه الاثناء ، تخلى الخطيب الناضج عن الام . فتعود الى منزلها . وتخطي الصدمة الاولى ، اذ تعلم ان حفيدها المنتظر نصف زنجي ، وتصمم على القيام بدورها كجدة في حماس ، وتعيد لابنتها ثقتها بالحياة . وان هذه الشخصوس لتصبح وتندمر ، وقد رسمت بطريقة ملونة جدا ، قاضحة بعض الشيء ، ومفعمة بالمرح . ولكن الدراما ، في جوهرها ، تظل دامعة ، على طريقة « ديكنز » (Dickens) . ومع ذلك ، ثمة ملاحظات حول البيئة ، مسلية الى حد ما ، التقطت عبر الطباع التي اتقن رسمها . وان الحرص على بناء مسرحية ، لها من الصفات الضرورية ما يثير الاهتمام ، ليسيطر بوضوح على سائر مقاصد المؤلف . وان شخص الفتاة ليدعنا نسمع قصدها الخفي : فهو ، كما لدى « اوزبورن » ، مجبول بنفاذ صير هائج ، يتشاؤم فطري وبفصام ، تذهب في تفاهم ، حتى انها تصدم رأسها بجدران البناء الاخلاقي : المتصدعة ، حيث يسكن المجتمع الذي ينتمي اليه « شيلاغ دولانيه » .

ان « جوان اردن » (John Arden) (ولد عام ١٩٣٠) ، الذي يحتل في هذه اللحظة الشاملة ، مكانا متميزا ، يستعيد بعض البنى « الابسينية » ، اى الواقعية ، ترافقها في جلاء كبير ، خلفية ذات طابع مسالي ، تظل ، مع ذلك ، مفتحة وموضوعية ، ولا تقترح البتة اي حل .

ان مسرحيات « ستعيشون كالخنازير » (عام ١٩٥٨) و « رقصة الرقيب موسغراف » (عام ١٩٥٩) و « وداع ارمسترونغ الاخير » (عام ١٩٦٤) ، تملك موضوعا جيد التحديد ، وبناء دراميا واضحا ، وحولها وشخصا رسمت في خشونة . فان « اردن » لا يخشى الظهور بمظهر المزعج . فثمة شيء من الارتباك والبرهنة المفرطة ، وثمة نزاهة في الطرح تعرض للنضوب ، كل ذلك يمنع مسرحياته الاولى من الافلات من كل قصدية . وان مقاصده ، كما يعبر عنها ، لا تصادف ، مع انها رالمة ، قبولاً يفهمها ويتبعها ، في ما هو ابعد من المخطط .

الحركة الايرلندية:

ان الثورة من اجل استقلال ايرلندا ، عام ١٩١٦ ، وجدت لسان حالها في « سين اوكيسي » (Sean O'Casey) (١٨٨٣ - ١٩٦٤) ، فوق منصة « مسرح الايبي » (Abbey Theatre) . وقد وفد « اوكيسي » من الطبقات الشعبية ، وعاش تجارب بروليتارية . وشعر بانتمائه الى الشعب الايرلندي ، وعبر عن حاجته ومقتضياته على صعيد الاخلاق الاجتماعية . ويبدو في البدء ، ان شخصيته تسترخي وتستسلم للرضوخ ، وكأنه امر طبيعي ، لا فاق خالية من الرجاء ، ولوضع ملئ ، لا تنتزع فيه اية جرية . وفجأة ، يلهبهم النضال الاجتماعي ويجرفهم . ويتكشف الروح الايرلندي القديم ، مع الحس بتجرد بطولي .

ان مسرحيات « ظل قناص » (عام ١٩٢٣) و « جونون والطاؤوس » (عام ١٩٢٤) و « المهرات والنجوم » (عام ١٩٢٦) و « خلف القصبان » (عام ١٩٣٦) و « الانجحة تصبح حمراء » (عام ١٩٤٠) و « ودود حمير »

لها» (عام ١٩٤٦) ، تطرح نفسها على أنها الشهادات الحية لرحلة من نضال خارجي واضطرابات داخلية . فالامة توضح موقعها السياسي ، وترمي ، في الوقت نفسه ، بنيتها الخاصة ، الاجتماعية والدينية . وتنشط تيارات متنوعة في الاتجاه نفسه ، ولكن وفق اساليب مختلفة : الكاثوليك والبروتستانت ، المحتررون والتقدميون . وبلاحظ « سين اوكيسي » واقع زمانه ، في حرص موضوعي (اقله الى ان يتبنى موقعا محددا بوضوح ، كما يظهر بجلاء في « النجمة تصيح حمراء ») ، وينقله في امانة . وكثيرا ما نخدم قضية الثورة عقول ضعيفة او انانية على نحو غير معقول . وليس ذلك بهم ، طالما ان القضية تنجز مصرها التاريخي ، وتشق ثلما في الاهواء البشرية . ويوفق « سين اوكيسي » في طريقته ، لا سيما عندما يفلت من الايحاءات الرمزية والخيالية ، ويتمسك بالتجارب المباشرة ، كما في أعماله الاولى ، حيث يتحقق تجرد المراقب بواسطة لغة كثيفة ، ومرح علواني ، والحس الدقيق بالتحديدات ، الخطيرة احيانا ، التي يصادفها كل في ذاته .

وفي « غبار ارجواني » (عام ١٩٤٥) و « اوراق البلوط والغرامى » (عام ١٩٤٧) و « فانوس الاسقف » (عام ١٩٥٥) ، يصور « سين اوكيسي » لوحات للبيئة من الحياة الايرلندية ، بتدخلها لمسات لازمة ووصف حاد للاخلاق الاجتماعية . فهنا نبلغ حدود « الفارس » القروية ، الكاريكاتورية ، ولكنها عولجت ، بالطبع ، بأسلوب نبيل ، ودقة في الملاحظة .

وتواصل « عليك اللعين » (عام ١٩٤٩) الجدل مع المراثين والمتزمتين ، انطلاقا من ابتداء مسرحي : ديك ضخم ، ينطلق ، من حين لآخر ، في صحبات مظفرة ، ويستخدم قطع في مطاردة للساحرات ، عولجت بطريقة هزلية . وتجاوب اللغة المشحونة بنسخ ايرلندي ، مع الطباع ، وهي متميزة ايضا . ويضحي اللدع هازئا ، خاليا من الدم والعنف ، كما كان بالامس لدى المسرحي الثوري .

وهناك مسائل اخرى تحرك الجيل المثقف الجايد ، تتعلق بالمرحلة المتقدمة من التطور السياسي . فان نضال حركة « السين فاين » (« نحن

بالبات « ، اي قوى الاستقلال الوطني) ، الذي اغفى ، عام ١٩٢١ ، الى دولة ايرلندا الحرة ، شبه المستقلة ، وبعد ذلك بكثير ، عام ١٩٣٢ ، الى تشكيل الجمهورية الايرلندية العالية ، ليس بتجربة مكتملة . وقد تشكلت في ظله ، حركة ثورية جديدة ، تعلن حقوق ايرلندا على المنطقة التي لا تزال خاضعة لانكلترا ، في سبيل استقلال كامل ، اخلاقي وسياسي .

ويعطي « برندن بيهان » (Brendan Behan) (ولد عام ١٩٢٣) نسفا جديدا للمحنة الايرلندية الوطنية . ففي سبيل قضية الوحدة الايرلندية الكاملة ، امضى احد عشر عاما في معتقل انكليزي ، حيث كان قد سجن ، بسبب نشاطات ثورية سرية . واصبحت الكحول هروبه . وهو يستلهم في مسرحياته ، تجارب مباشرة . ويتخطى دونما صعوبة العامل الشخصي . مما يعود علينا بحيوية تصويرية عظيمة ، خلقة بحقيقة التفاصيل واللغة ، على الرغم من خضوعه لقوانين البناء الدرامي (فالجمال والردود باللغة العالية ، ليست بغائبة ، وكأني بها تحد للمشاهد الانكليزي) . وينظم « بيهان » مواهبه المتميزة كمراتب واقعي ، في مجموع منسجم ، وفي لوحة تبرز فيها ، بوضوح ، الشخص وازماتهم .

.. ان « المحكوم بالاعدام » (عام ١٩٥٦) تظهر داخل معتقل ، في حالة التوتر الذي يسبق الاعدام ويعقبه . والمحكوم وحده يظل متواريا طيلة الوقت . ولكن انتباه الجميع ينصب عليه : من السجناء الى السجناء ، ومن الجلاد الى قاصرين يغفان عقوبات بسيطة . وهناك ايضا الصدى البعيد لسجن النساء . ويستغل « برندن بيهان » معرفته المباشرة لهذا الوسط ، كي يلتقط مباشرة لغة ونملاذج وقلقا ، وحتى وسوس ضمير الشخص (مع أنهم ، في النتيجة ، يخدمون ارادة المسرحي) .

وان هذا التحليل القاطع يولد ، بالطبع ، الشفقة على الالم والبؤس ، والرعب والنداء . وان الصفاقة البينة في اللغة ، تظهر مآسي كل فرد ، عبر نسيج من المذكرات والاغاني ، والوقائع المدلة ، والامال الصغيرة ، غير

المقولة . . ويسمنا القول أنه ليس فيها ثمة دور رئيسي . فهناك جمهور صغير يعيش الإيقاع اللاهث . للتقدم الدرامي . الناجم عن الحدث المركزي . وإذا قد حكم عليه باكتشاف يؤنس الدناخي ، فإنه يكشف الخيار الوحيد الذي تتيحه له هذه العنارة الضيقة من الوجود : أن يسحق المجتمع ، أو أن يتمرد عليه . فيسحق ، ويلتل ويدمر .

وستعيد « الرهينة » (عام ١٩٥٩) مباشرة ، العالم والموضوعات التي طرحها « سين أوكيسي » في « المعراث والنجوم » ، إذ تتركز على مجموعة من الثوريين ، في لحظة دقيقة من النضال . فحة « مبغى » - أي ، بالآخرى ، ملامح واضحة الاشارة الى مبغى - يضم « ماهرين » وعواهر ، ثورا متعصبين وثوريين عاطفيين ، جاؤوا من مختلف الطبقات ، مقاتلين قدامى ومتمردين شبانا ، جمعهم بغض صريح للانكليز . وفي غضون ساعات ، سوف يشنق فتى . وهو اراهبي من جيش التحرير الايرلندي (وهو الحركة التي تريد ضم المقاطعات الست الشمالية - التي لا تزال بريطانية - الى جمهورية ايرلندا الحرة) . فيختطف قادة جيش التحرير الايرلندي ، جنديا . انكليزيا شابا ، ويقتادونه الى « المبغى » ، ويعلمونه باحتفاظهم به كرهينة . وسوف يموت كلا الشابين : الانكليزي ، محاطا بالودة العامة ، وبعد ان تكون خادمة فتية وهبته نفسها بمحض اختيارها ؛ كآني بهما ، بعيدا عن المعركة ، يناشدان بشعورهما ، تخطي جميع التزايدات ، في انسانية جديدة . وتتدخل العمل اغان كثيرة ، اغان مؤثرة او مضحكة . وهنا تكتسب الكوميديا الموسيقية طابعا راهنا ، وتحقق تعبيرية لا تحتاج الى الاحالة الى نماذج اولى ، لانها تستلهم مأساة خالية من التطهير ، ومزقا ، ولانها ، مع ذلك ، تستضيء برجاء ، في حين ان المضمون الدرامي يطال المشاهد دونما عقبة .

اشكال المسرح التحريفي :

على هامش الانضبال السياسي ، قامت اشكال متنوعة جدا للمرض المتلزم صراحة بهذا النضال . وقد اختبر معظمها ، في السنوات الاولى من الثورة السوفيتية .

في صيف عام ١٩٢٠ ، أقيمت في ساحات « مومكو » و « ليننغراد »
مروض ضخمة ، قادها « نيقولا افريبنوف » (Nicolas Evreinoff)
(١٨٧٩ - ١٩٥٣) ومخرجون آخرون ، صورت فيها المراحل التاريخية
من صراع الطبقات ، منذ « سبارتاكوس » ، أو المراحل الحديثة من
استيلاء السوفييت على السلطة . وكان آلاف الممثلين يشاركون فيها
وقد تجمعوا في أجواق واسعة ، ترافقها تحركات جماهيرية ذات قيمة
رمزية .

وفي هذه السنوات عينها ، كانت جماعات صغيرة تنتشر في كل مكان
— في حافلة ، في بناء عمومي ، في باحة — لتقديم « اسكتشات » صغيرة ،
فرضها نشر شعارات الحزب في الأوساط الشعبية : ذلك هو المسرح
التحريضي .

تواجدت أشكال من هذا الجنس في الأحزاب الشيوعية ، في اللعظات
ذات التوتر الثوري الحاد . وحدث ما يشابهها في البلدان المستعمرة أو
شبه المستعمرة .

وقد أسس مكسيكي من أصل هندي ، يدعى « ماوريسيو ماكنالينو »
(Mauricio Magdaleno) عام ١٩٣٢ ، مع « خوان بوستيلو أورو »
(Juan Bustillo Oro) « مسرح اليوم » (Teatro de Ahora) ، وقدم
فيه « مغار » ، وهي دراما تمكس وضع الفلاحين الميلومين ووضع الكادحين ،
أو أيضا « إيميليانو زاباتا » ، وهو حدث من الحياة الثورية .

وظهر مسرح يطالب بمناوأة الاستعمار والامبريالية ، ويريد أن يكون
خاصا بالعالم الثالث ، في البرازيل مثلا (مسرحيات « جيانفرانشيسكو
كوارنيري » (Gianfrancesco Guarnieri) ، وفي الجزائر (مسرحيات
« كاتب ياسين » (Kateb Yacine)) . وهي محاولات ما تزال منعزلة ،
تعتمد القسوة والتعليمية ، وقد كانت لها أهميتها في إطار مبادرات
مسرحية محلية ، واستطاعت أحيانا أن تلعب دورا حاسما ، على سعيد
التطوير الثقافي لأمة ما . وسوف نمود إليها في نهاية هذا المؤلف ، في
الفصل الذي سنخصص به العالم الثالث .

النزعة الوجودية :

إثر المبدعين الذين صنعوا الثقافة الفرنسية حتى الحرب العالمية الأولى ، جاء جيل يقصر مظهره على تطوير موضوعات سابقة ، في حين يعمتها من جديد ، وإحيانا يستعيد اكتشافها . ويصبح التمثل الثقافي قوته ومصدره ، تسانده بالتاكيد المقدرة على تكييف القديم مع الجديد ، ضمن منظور تاريخي ، إذ يجري مقاربات مبتكرة ومثيرة . ذلك هو شأن السوربالية و « مالرو » (Malraux) . وبولغ في موضوعات الرومانسية الألمانية . وضمم « نيتشه » و « فرويد » (Freud) والبنينية والشعر . ونشط « جان بول سارتر » (Jean - Paul Sartre) و « ألبر كامو » (Albert Camus) في إطار هذا الموقف التفكري ، الذي يجد من التسويغ بقدر ما يشدد على شكل بدلا من آخر ، أي بقدر ما يحرر منبعا فكريا ، إذ يستخلص منه استنتاجات ثلاث طرائق في النظر ووقائع لم تعد وقائع الأصول . والأسلوب ، في هذه الحالة ، ينطبق على فينومينولوجية « هوسرل » (Husserl) وعلى فلسفة « ياسبرس » (Jaspers) و « هايدغر » (Heidegger) الوجودية ، التي يجعل منها أداة تطبق على وقائع يومية ، وتصور على المنصة .

ويصوغ « جان بول سارتر » (١٩٠٥ - ١٩٨٠) ، في مسرحياته الكثيرة والمعقدة ، فلسفة ، ليست دوما مبتكرة ، ولكنها تعرف ان تجد ، بفضل أسلوب ما ، طريقة لاستخدامها . (فهو اذن يطبق بالطريقة نفسها ، موضوعات مبتكرة ، وأخرى مستعارة) . وفضلا عن ذلك ، فإنه يقابل هذه الفلسفة بالوقائع التاريخية المعاصرة ، إذ يستخدم العقيدة كاحدى وسائل المعرفة ، ثم يتحقق من صلاحيتها من خلال اتصالها بموضوعها . وهذا الامر يقوده الى تطور يراذله أن يكون إيجابيا ، ويعملون ان يصبح كذلك ، إذ يتوخى الحوار مع عقائد أخرى ، واهنة تاريخيا . ويتوجه بذلك ، لا نحو تركيب - غير ممكن على هذا الدرب - ولكن نحو عملية تأليفية خالصة . وانه لتوجه تميز به أبناء جيله . وفي ما يتعلق بالجيل التالي ، فسنرى تدخل ظروف أخرى ، ترتبط بلزمة أكثر حدة ، به مأساوية ، ستغضي الى « الديفولية » .

ان الوساطة التي يجريها « جان بول سارتر » ، على النص ، بين التأمل الفلسفي والتجربة اليومية ، تجد سوابق لها في تقليد يبدأ بـ « هبيل » (Hebbel) ويمر بـ « إبسن » و « ستريندبرغ » . فقد كان الامر يعني بالنسبة الى هؤلاء المسرحيين ، تناضحا ، حيويا خصوصا ، وتحريضا يمارسه الفكر الفلسفي . وفي الواقع ، فان تطوير الفكر لا يتسرب لديهم الا بصورة غير مباشرة . وعلى العكس من ذلك ، فان « سارتر » يستخلص منه مباشرة استنتاجات على الصعيد الدرامي ، قد تبدو مبتكرة ، ولكنها في نهاية المطاف ، تتبدى مصطنعة .

كان « شارل دولان » (Charles Dullin) اول من اتاح له الاتصال بالنص . فأخرج له أولى مسرحياته ، « اللباب » ، عام ١٩٤٣ . وقد استعمل فيها « سارتر » أسطورة « الأ تريد » (١) ، متأثرا جزئيا مثال « جيرودو » (Giraudoux) . واقحم فيها نصرا غريبا ، هو ظهور وغياب اللباب ، بالمتى الرمزي طبعاً . فطرح « سارتر » الأسطورة واحداثها ، في ضوء فلسفته ، وأضفى عليها بعدا شاعريا ، من شأنه ان يجعل منها جانبا واضحا ومسرحيا ، من مذهب في المعرفة .

ترتبط « الباب الموصد » ، التي مثلت بعد ذلك بعام ، اثر تحرير بلويس ، بأفضل قصصه ، في نوعية الشخصيات وعالمهم الداخلي : هو عالم تصور بورجوازي نائه ، وأخلاقية مهشمة . ففي هذا الفصل الطويل ، يجسد كل من « إستيل » (وهي قاطنة طفل) و « إينيس » (وهي سحاقيات) و « كلوسان » (وهو خداع) نفسه ، سجيناً في غرفة واحدة خائنة الحرارة ، وقد حكم عليهم جميعاً بتجاوز لا ينتهي ، تحت علامة الشعار « الجحيم هو الآخرون » . نشأة علاقة إذن تربطهم ، وتحطهم قساة ، ولكنها تصبح أخيراً أشد قسوة من وعيهم المر لها . وتبرز ، خلال حديثهم المتكلف ، الذكري والاعتراف بالماضي . فقد عدلوا الذين اقتربوا منهم ،

(١) إحدى أساطير الأفريقية ، الشهيرة بعصرها القساوي ، ومن أبرز الرموزها

البطل « الهامنون » . (الترجمة) .

وحملوهم على اليأس . واشتركوا في مصير ذويهم ، واستحقوه . والان
وقد باتوا في عداد الموتى ، فالنسيان يهبط عليهم . ولكن الالم والحاجة
الى استفزازه ، يظللان مائلين في روحيهما . والفرفة مسدودة .
وسيتخبطون معا الى الابد . فان « سارتر » يصف الحياة تحت مجاز
الآخرة الشفاف ، في هيجان لا يهلا .

في « موتى بلا قبور » (عام ١٩٤٦) ، حول المقاومة ، يستخدم
« سارتر » موضوع التعذيب ، المضخم ، ويثير خيارات روائية ، داخل
العلاقة بين الغاية والوسائل . هل الوجود يفرض بالضرورة التخلي عن
تبرير الاخلاق ؟ هل يتحتم على مقتضيات البشر ان تقلب الحقيقة ذاتها
وتتخطاها ؟ هل يجب على الانسان ان يبتز ذاته دونما رجعة ، كي يخضع
لبنى الاخلاقية التي ادخلها هو نفسه في حياته ؟ ايمكن للكذب ان يكون
أحيلا ضروريا ؟ هل الحرية مجرد غاية ، أم يمكن أيضا ان تكون وسيلة ؟
ويحاول شخص الدراما ان يرفضوا المآزق ، وان يتمردوا على الحياة
نفسها . فان « سارتر » يطرح مسألة حقيقية ، ولكنه لا يستنتج منها
الا نماذج بلاغية : بدائل شبيهة بتلك التي توجب على العواصم الاوربية
ان تقنع بها ، في فترة الخمول التي أعقبت الحرب . ونعود الى العام ١٩٤٦
أيضا ، « المعاصرة المحترمة » . فهي « فودفيل » لأذع حول الرثاء
الاجتماعي ، يحدو بين شخص يصلحون لفيلم من « هوليود » في مصرها
الذهبي .

عندما سادت صورة الرجل السياسي الشيوعي ، الذي يتاكله العذاب
- وهي صورة أطلقها « كسلر » (Koestler) في رواية « الصفر
والانهاية » - قدم سارتر اسهمه فيها ، في طباع حادة الملامح ،
وسيكولوجيات وردود أفعال ظرفية ، لا تقود كلها الا الى سلسلة متقنة
الابتعاد من المؤثرات الدرامية : تلك هي « الايدي القلوة » . ونحن في عام
١٩٥١ ، في قلب الحرب الباردة .

ومرضت في العام التالي « الشيطان والله » ، وهي من وحي « كوتر
فون برالشنجن » لـ « جوتة » . وفي هذه المرة ، يعتمد « سارتر » ، في
آن واحد ، الجانب المرحي - فيحرك الجمال والإحداث ، دون توفير -
والمبالغة الجدلية ورعدة المفاهيم . فان القائد « كوتر » يقف ذاته كليا
للشر ، بصورة محبة ، ولكن لفترة طويلة ، الى أن يكشف الخير ، فيقرر
الاستسلام له ، جسدا وروحا ، دون أن يبذل شيئا في شخصه كإنسان
متفوق ، وقد أصبح الآن مسلحا وزاهدا . ويحدث الأمر أبان حرب
الفلاحين ، في ألمانيا ، في مطلع القرن السادس عشر . ولكن هذا ليس بلذي بال
فالهم هو أن « كوتر » ، بعد أن اختبر الشر في شتى أشكاله ، قرر أن
يفعل الأمر نفسه مع الخير . فوزع أراضيه على الفقراء . وأسس جملة
اشتراكية ، وأخفت جميع مشاريعه ، مع أنه استخدم قداسته ، وأدعى
ظهور جراح كجراح المسيح على جسده . وأصبح ناسكا ، ولكن الشهوة
لديه لا تهدأ . وفي هذه الأثناء ، أنزل النبلاء هزيمة تراء بجيش الفلاحين ،
الذي كلن سيئ القيادة والتلويب . وأزاء هذه الكارثة ، قرر « كوتر » ،
عند اسدال الستارة ، أن يضطلع بمهمة محددة ونافعة . واستغل مهارته
القيادية ، التي اختبرت طوال ثلاثين سنة من الحروب ، ليميد تنظيم
جيش الفلاحين . وحلول أن ينقل عالم الوجيهين والمقهورين ، في ميدان
التاريخ ، وليس في ميدان الرسالة ، وهو غير ثابت . فللدلالات والمجازات
شفافة ، ونافعة تقريبا . وتكتظ المحنة بالشخص ، الذين يؤدي كل
منهم دورا على قدر كبير من التصويرية . فان « كوتر » يود أن يظهر
بنظير « فلوس » حديث . ولكن تراحم الاستشهادات والموضومات
والوقائع والصور والأشياء ، لا تقاها حركة درامية حقيقية . فينجم من
ذلك خليط متناثر ، وأحيانا منقسم . ومع ذلك ، فان هذه الدراما ، ذات
الإنفاد الواسعة ، لا تفتقر الى عظمة وصفية . ففيها تتجابه تجربتان
متعارضتان ، وكلاهما ، وأن كانتا من منشأ ثقافي واحد ، تعرض
خيارات ، وتوزم بالاختيار ، في منطق غوامات قد أسهم « سارتر »
في توضيحها .

ويسمى « سارتر » ، في عام ١٩٥٥ ، الى تجديد « الفودفيل »
الساخر ، مع « نيكرواسوف » ، فالكوميديا زاخرة بالنوايا الطيبة ، التي لم
تستطع ، مع ذلك ، ان تجعل الجمهور الباريسي على قبولها . ولا شك
في ان احكاما مسبقة سياسية ، على قدر من الغلظة ، اثرت في رأي
النقاد . ولكن الصحيح ايضا ان « سارتر » لم يكن ليملك جميع المواهب
المسرحية والهزلية الضرورية ، ليحقق نجاحا تاما في ما رمى اليه .

وحملت « سجناء التونا » (عام ١٩٥٥) الى المنصة حالة قصوى ،
موضوعا محببا جدا الى الجمهور آنذاك . ولن يكون من العبث التذكير
بعبئتها المركزية ، لانها تسم سعيها فلما وراء التأثير المسرحي ، وفي نهاية
المطاف ، وراء النجاح . فبعد مضي الزمان الذي توجب فيه الاهتمام
بالانصراف ، جاء زمان الشيوعيين . ثم جاء دور النازيين القدامى ، وازماتهم
ومصائبهم . ففي عهد الاضطهادات الالاسمية ، حاول « فرانز » ، وهو
بكر عائلة كبيرة من صانعي البواخر ، ان ينقل حلخاما هرب من معسكر
اعتقال . ولما لم يتنجح « فرانز » ، نتيجة مداخلته والده الحكيم ، الذي
كان حريصا على المصير (المزدهر) لصناعته ، قرر التطوع في القتال ضد
روسيا . وهناك ، أصبح ، إثر سلسلة من المحاكمات المنطقية
والاستنتاجات ، جلادا كي يخدم وطنه . ولكن الوطن ، اترعوده ،
مفتتا . ونشب عراق بينه وبين ضابط اميركي كان يزعم شقيقته ، فقتله .
وانقلده والده ، كي يتمكن مجددا من تثبيت صناعته ، فتظاهر بارساله
الى اميركا الجنوبية . وفي الحقيقة ، ظل « فرانز » سجيننا في غرفته طوال
سنوات ، تخدمه شقيقته « ليني » ، وقد أصبحت عشيقته . وجاء يوم
شعر فيه والده ببلوغ أجله . فنأشده ، عندها ، بالظهور مجددا أمام
اللا . وتدخلت « جونا » ، زوجة شقيق « فرانز » ، فأنقذت في ولوج
زترانته ، وفي اقتناعه بضرورة تغيير شريكة فراشه . وأعلمه والده الى العالم
الخارجي . ولكن « ليني » وضمت قنبلة في السيارة التي استقلها
الرجلان ، وقد لقيتا فيها حتفهما . وان سارتر ليسمعنا ، بواسطة
مسجلة ، في المشهد الاخير ، وحيثما يحضر له ، خطبات بطنا الرؤيوي ،
النارية . وان قصد محاكمة الطبقة الحاكمة الالمانية (وهي الطبقة القائمة

ابدا ، لا طبقة الفاعلين) ليكتشف بالاحكام ، ولكنه لا يفوس في ما هو ابعد من السطح ، ولا يخشى شراك الامور غير المعقولة . وفي الواقع ، فان « سارتر » يقصر عمله على بناء دوامة .

تبدو محولات « سارتر » المسرحية متفلوطة ، من حيث الاستغلال المسرحي للموضوعات ، ومن حيث تعطيل الواقع . وان اختيلر الاوساط المدرسية ، واختيار المواد وحتى لونها ، كل ذلك انتقائي . ولكنها لا تفتقر الى الامكانيات . وان حيوية اكيدة لتسري فيها وتحييها .

تحدد « كاليغولا » (عام ١٩٤٤) لـ « ألبر كامو » (Albert Camus) الحرية على انها الغاية الوحيدة الممكنة للحياة ، وهي غاية لا تتحقق الا على حساب الآخرين . ولكن الآخرين لا يمكنهم ان يسلموا بذلك ، وبالفا ما بلغت قوة « كاليغولا » وجرائه ، فان محلولته تتبدى لا معقولة ، وتصبح هزيمته محتومة . وفي كل خطوة ، تلقى الحرية حدودا ، تضيق دوما . فلا يتبقى لـ « كاليغولا » سوى التوجه نحو الكمين الذي ينصبه له المتآمرون ، وقبول الموت .

ان اخلاقية « سوء تفاهم » (عام ١٩٤٢) واضحة : ففي اصل المعبر البشري ، يقوم سوء تفاهم . هو سوء تفاهم بين الوجود والانسان ، وبين الانسان والانسان . فان « جان » ملذب - ان لم يكن غير متعمد ، فعلى كل حال غير واع - بسوء التفاهم الذي سيسبب هلاكه . فان حججه الفكرية ، وشكوكه وخوفه من الواقع ، ستقوده الى اجهاض تمرد « مارتن » وأنها على وطنهما ، في سبيل عالم متخلف . وستفضي تذبذباته وتخطيطه - ونعني به وسيلة ملتوية من أجل اصابة محققة للهدف - الى « الا » النهائية . وكل ذلك ، هو ، في آن واحد ، الواقع الوجودي والواقع التاريخي ، واقع الابد وواقع الحاضر . لو لم يستخدم رجلا عصرنا العقل ، كي ينقلوا انفسهم ويتحرروا ؟ فلاقتيل وحده يتيح التحرر ، لانه التعبير المموس عن التمرد على الوجود . وفي عصرنا ، مودس الاختيال ممليا ، كمصدر خلاص وانعتاق من اشكال الكبت . هل تراء يتعرض

مع الطبيعة البشرية ؟ ربما . ولكنه بالتأكيد العامل الرئيسي للتاريخ . انه آهون الشرين للتغلب على أسولهما . وان « ملونا » تمتلك هذه الشجاعة ، في حين ان « جان » خشي الصدق ، وخشي اذن ان يقدم الدليل على مودة . تلك هي مأساة العصر : ان ما يقوم فيه بالدور الرئيسي ، انما هو لا وهي البورجوازية الصغيرة ، وهي طبقة بدت لفترة طويلة وكأنها تستطيع تقرير مستقبل أوروبا التاريخي . « ملونا » : هي التمرد . الام : هي الخضوع المتواطئ مع التمرد . « جان » : التقليد الاجتماعي ، العائق الاخلاقي ، الرقابة . والخدام : إله ضمير مضطرب . ولغة دوما معنى مزخوج : بسبب الكذب ، وبسبب التهرب . انهم لا يعرفون ، أو لا يريدون التعبير عما يشعرون به : ذلك هو مرض العصر . وما يخص الانسان والبشر والتاريخ ، يبدو وكأنه غير معقول في أساسه : لا معقول هو الوطن الذي قدر للمرأة ان يعيش فيه . لا معقول هو استحالة استقامة فورية ، بسيطة . وباطل هو التمرد على اللامعقول .

وقد اتبع « كلمو » هذا التصور البالغ الصرامة ، بمحلولتين اقترح فيهما مخارج جديدة للمزق ، ولمدها ايجابيا .

فان « حالة العصار » (عام ١٩٤٨) تستفيد ، ضمن هذا المنظور ، موضوع « روايته - البرفامج » المجازية ، « الطامون » ، ويواصل بحثه عن ديانة طائفية . وقد هيا « كلمو » هذه المسرحية ، دون ان يبتذل بالوسائل - من أجواق ، وايمائية ، ومسرح على المسرح ، وأصوات ، ورموز ، وأضاعات خفية - على « جان - لويس بلو » ، الذي أخرجها حسب تعليماته المحددة . وقدم « كامو » من وحيه ، اللغة للدرامية الرفانة ، التي تود ان تضاهي شعر « راسين » ، والتي تمت بالأحرى الى بعض الجمالية . ويقدم ايضا المجاز والرمز المكشوف (فالطامون ، يجسده حاكم مستبد ، هو الاستبداد الذي ينقض على الشعب) ، والفعل الذي لا يبدو فيه النزاع الدرامي ان يكون نزاع أفكار ، والذي لا يملك فيه الشخصوس سوى بعد ايدولوجي . فالطامون ، الذي انبات به كواكب وخواق أخرى ، ينقض على سكان « كلديكس » البائسين ، الذين يعيشون

تحت السيطرة الرخوة لحاكم كسول . ويعرض الشاب « ديفو » ، الضحايا على التمرد ، وينجح ، شيئاً فشيئاً ، في استمالتهم اليه . حتى هزيمته . ولكن الامل لا ينطفىء . فهناك النقيض القريب لـ « ديفو » ، ويدعى « نادا » (اي « لا شيء ») ، ويتصرف كعلمي ساخر . فلن طرح « كلمو » الذي كان في محلولاته ، يتبدى ، في حده الأدنى ، كرمز ، يجسد تعبيرة هنا ، وهو لا يتخطى عن البلاغة الا ليقسط في التطيمية .

و « العادلون » (عام ١٩٤٩) هم الاشتراكيون الثوريون الروس في لواخر القرن الماضي . والمسرحية تبدي شكوكا اخلاقية حول طهارة المقاصد الثورية . أعطى لمر الافتيال ام لا ؟ ان كلن لا بد للحب ان يحكم الارض ، فكيف يمكن تحقيقه بزرع البفض ؟ يجب ان تحقق سيادة العدالة . ولكن ذلك لا يتم الا بالعنف . فهل ظني العدالة ، اذن ، الحب ؟ هذه المقولات وهذا النقيض ، يجسدها الشخص ، تميز فترة تاريخية ما ، تقع بين آخر مراحل الستالينية ، والمالكونية .

يرهن هذان العملان على افتقارهما الى الحيوية المسرحية . وهما يشهدان على نضوب تدريجي في الخيلة والحياة الداخلية ، لدى كاتب سينصرف ، منذ ذلك الحين ، بصورة رئيسية ، الى اعمال الاخراج والاعداد المسرحي .

ويسبر « جان جينيه » (Jean Genet) (ولد عام ١٩٠٩) الوجود ، اذ يستخرج بنائه في ضوء الواقع (في حين تستمر لديه ذكرى الرواية الميتافيزيقية على طريقة « دوستوفسكي ») . ويضع في المرتبة الاولى مطلب الوضوح ، الذي يفضيه بسلسلة استثنائية من التجارب المعاشة . ويحاول « جينيه » ان يضي على التعبير المسرحي ، مظهرا صلاوم الشكل ، مشحونا بدلالات سيكولوجية ، وبتخيل مستبطن للغة الحكاية . وانه يدفع تحقيقه حول بعض الشخصيات - العديدة لاطوار الاجتماعي ، الى درجة لوثر كلشف ، بوسائل تحورت ، لأول مرة ، من اشكال الكبت ، التي يعاني منها مسرحنا اليوم . ويبدو التمييز لدى « جينيه » ، رمزيا

في نهاية المسرحية ، وليس في سيرها . وإن لآزمات الشفوص لتصنع بالتدريج « تنميطة » ، حتى تشكل « قنعا اجتماعيا » . وهو « تنميطة » يحتل مكانا رحبا في أدب هذا القرن المسرحي ، ويتبدى هنا وليق الصلة بتجارب مباشرة ، تحد ، الى ذلك ، تطويراته وآفاقه .

في « الخائنات » (عام ١٩٤٥) ، حوار مضبوط وفعل كلوسي (يعيد الى الذاكرة « الباب الموحد » لـ « سارتر ») يحددان التطوع الوحيد الذي يعتلج في نفس خادمتين : محاكاة أسلدهما ، وارتداء ملابسهم ، والقيام بدوارهم على نحو مرضي . فان الطبقات تسعى لان تتزري بزى الطبقة التي تفوقها . والنفس ، إذ تتخطى من شخصيتها ، تنزع حتما الى تقمص شخصية جديدة . وإن ذلك ، كما قال « جينيه » ، لا يستتبع نتيجة سوسولوجية محددة ، إذ ان التحويل يتم في دائرة يكون فيها الروح نفسه هو الذي يجري التحول .

تقدم « مراقبة مشعدة » (عام ١٩٤٧) مجموعة من السجناء ، بأهوالهم ومقتضياتهم ، في مناخ لواطى . انها ، بين مؤلفات « جينيه » ، الدراما التي تقارب أكثر من سواها ، عالم رواياته وتجاربه الشخصية . ولكن ، ان كان يوسع المنطق ان يبدو واقعا ، فان تنلوب الرمز والواقع اللفظ ، أو بعبارة أدق ، الرؤية الموضوعية التي تبلغ الرمز ، تتكشف شيئا فشيئا ، في عبارات ذات غنائية تتخطى المادة ، وتشيد بالآلام ، وقد صورت على انها خضوع للمحتوم ، والقدر . وكما هي الحال دائما لدى « جينيه » ، فإن السجناء الثلاثة في « مراقبة مشعدة » ، يعيشون في دائرة أسطورة تسمهم ببعصمتها : أسطورة المحكوم الذي لا تحصى جرائمه ، والذي لا تتكشف ضحاياه ، هو مستبد نبذه المجتمع ، ولم يهزم لهذا السبب ، لكنه ، على العكس من ذلك ، يظل في تمرد مكشوف ومعلن . فان « ذا العنين الخضراوين » اقتصب امرأة وقتلتها . وسيقطع رأسه بالمقصلة بعد شهرين . ويخامر رفيقي زنوانته حياله انجذاب مرضي ، ولكنهما ، في الوقت نفسه ، يخيل اليهما انهما خارج السجن ، يرفقة الارملة التي سيخلفها ، والتي يشتهيان مضاجعتها ، بعد اقتضاء مدة

مقوبتهما . وتبلغ الغيرة بينهما درجة مَرَضِيَّة - وكنا ، في بدء الفصل ، رأينا عراكهما وراينا « ذا العينين الخضراوين » يفصل بينهما - حتى ان اقوامها ، وهو « لوفران » ، يخفق « موزيس » الشاب . وان الذي قاده الى هذا الفعل ، ليس البغض بقدر ما هي شهوة مضاهاة اعمال كبار المجرمين ، على نحو ما ، الذين كان قد غطى صدره بوشم رمزي لهم . وليست المقاطع المتقطعة بقليلة . ولكن المناخ والدلالة والحوار والقلق ، تهيم وتفصل قطعة حياة ، بقصد تحديد ابعادها .

يمكن اعتبار « الشرفة » اكثر المسرحيات فضائحية ، في فترة ما بعد الحرب . ولقد اشرت ، حتى في باريس ، حيث لم يكن لمة رقابة ، على الرغم من « الديفولية » ، ارباكات خطيرة ، وارثاى بعضهم ، في سبيل تخطيها ، تحديد عدد عروضها بخمسين . وفي لندن وألمانيا الغربية ، قدمت العروض في نطاق خاص . فان الفصل الاول يجري داخل « مبنى » في حين يجتاح المدينة تمرد . ويستسلم زبائن « النزل » لاهم ، دون الاكثرات بالاحداث . وهذا يعني ، بالنسبة الى الذين افسدهم السن والطبع ، ان يتنكروا وفق مثالهم الاطى : هذا في اسقف ، وذلك في قاض ، وآخر في جنرال . وتكمل البنات ، وأحد المساعدين ، هذه التنكرات ، بأفعال ملالمة : فلاسقف يخضعهن للاعتراف ، والقاضي يجلدهن ، والجنرال يقتلنهن الى التنصر . وان هذه اللاوام لترضي رغبات هؤلاء السادة : فهي تشكل ، بالنسبة اليهم نوعا من التطق ، ما لم تمهد للتملك بحصر المعنى . فصاحبة النزل وليفة الصلة بمدير الشرطة ، لاسباب مصالحة وعاطفية ، وان كلنت تجد متعتها مع محظية . ويحقق التمرد نجاحا تاما : فافراد الاسرة المالكة والمسؤولون ، يقتلون أو يهربون . ويظهر مدير الشرطة ، في سعيه الى تهدئة السكان ، على شرفة المبني ، مع مديره ، وقد تنكرت في زي ملكة وامتبرت كذلك ، ومع الاسقف والقاضي والجنرال ، في تنكراتهم وقد أصبحت الواقع . وتمرد مومس شابة تدعى « شانثال » ، وتفضحهم : ويخطفها من النزل أحد العمال ، وتصبح بطة التمرد . وتصاب بمقتل ، أثناء الاستعراض المضحك . وينسحب مدير الشرطة الى صالة المبني ، مع البطلان ، ممثلي السلطة .

ويشكو من انه لم يصبح موضوع اسطورة ، كما هي حال الاساقفة والقضاة
او الجنرالات . ويضبط للتكرار في « قضيب » ضخم ، كي يفرض شخصه
وخرافته . ولكنه لا يحتاج الى ذلك . الا تدخل « كلومن » على حين غرة ،
وتحدثهم من آخر زبائنها ، وهو يرغب في التكرار في مدير الشرطة والتصرف
بموجب ذلك . وكان وجه « كلومن » دائما . فان زبونها هو العامل
الشاب الذي كان يحب « شانتال » . فقد يش بسبب مصرعها ،
فخصى نفسه في ختام هذه التسوية المشؤومة ، وألقى بأعضائه في وجه
« كلومن » . ويطالب مدير الشرطة ، في ذروة كبريائه ، بأن يعبد كإله .

لم يضع « جينيه » أي كلبح امام عنف فنه . فان السخرية والمجاز
يفريان عمدا ما يعتبر ، عادة ، محرما . ففي « الشرفة » تعود موضوعات
مسرحة المهيمنة : تمرد المحرومين ، الذي يترجم الى فعل انتحال
شخصية أخرى ، هي شخصية من يسحقك ويلاحقك . والكل ، لدى
« جينيه » ، يحاول ان يمثل شخصه ، هذا الوهم الذي يود ان يتوحد
معه . وتفتح مشاهد المبني تفسيراً واضحاً ، مرتبطاً بالفريرة الجنسية ،
لهذه الحاجة الى تمثيل دور ما ، التي تتجلى في الحياة اليومية . واذ
يستجيب المرء لضرورة الظهور بمظهر « آخر » ، ينتهي الى تعبئة النقايس
والمساوية والشعور الكامن وراء كل طمع . وان التمرد الذي يشد
المسرحية وأبطاله ومساره ، كل ذلك يظل في المرتبة الثانية : كل ذلك هو
محرك العمل ، ولا وجود له الا بموجبه . وتبعاً للتمرد ، تتحول السلطات
المزعومة الى أصيلة ، ويصبح مدير الشرطة بطلاً لتاريخياً وتجسيد السلطة ،
التي يصورها الرمز القضيب . ويدع « جينيه » حوار الواقعي يختم
الى حدود طعنات ذات غنائية ساخرة . وان كلا من شخصه بشكل
مجتازاً ، ولكنه مجاز مشحون بمضامين شهوانية ، وعرضة لمواصف
الحياة اليومية .

يرتكز تصور « جان جينيه » الدرامي على ركنين : حالة الانتقاص
التي تجد فيها نفسها فئة معينة ، طبقة او هرق ، والحاجة الناجمة عن
ذلك ، بالنسبة اليها ، الى محاكاة الفئة العليا ، بصورة متغلوة السخرية ،

والى التشبه بها كالقرود ، ان جاز التعبير . وتنطوي هذه المحاكاة على نتيجة محتومة وهي ان الموضوع المحاكى يهبط من موقعه المتفوق ، بسبب ان التمثيل (الابهاء) يجره في الوحل ، في حين انه يجري فحفا ومحكمة . وهذا معروف جيدا منذ ايمائى عصر الامبراطور «القسطنطين» في روما .

ما من عمل من اعمال « جينيه » يتخطى عن هذا المخطط ، الذي يتجاوب ، على كل حال ، مع رؤيته الخاصة للوجود . فقد كتب « الزوج » (عام ١٩٥٨) ، بناء على طلب فرقة من الممثلين السود الناطقين بالفرنسية ، تسمى « الكريو » (Les Griots) . والمسرحية تستعيد بالاضبط هذه البنية ، ولكنها تطبقها على عالم غريب عن المؤلف ، يتخذ طابعا رمزيا خالصا . وحتى ذلك الحين ، كان فن « جينيه » ، على نحو دائم ، وثيق الصلة بتجربته المعاشة . وهذه المرة ، تمنعت مخيلته . ولذا يلجأ فيها شيء من التصنع والمتعمد ، يربط بالوضع الظرفي الذي الههم المسرحية (كما كان قد حدث ، على صعيد مغاير كليا ، بالنسبة الى « العاهرة المحترمة ») « سارتر » . ويجب ان تؤخذ كلمة « زنجي » بالمعنى الذي تضيفه على هذه العبارة ، الدونية المقررة في ميدان الوجود اليومي ، والذو دون علاقة مباشرة بلون البشرة . فان الذي يستأثر باهتمام « جينيه » ، أكثر من الواقع السيكولوجي الراهن لعالم الزوج (ولندكر مثلا مشهورا على ذلك ، الواقع الذي تمكسه لوبرا « بودجي ويس ») ، انما هو اقامة الدليل على ان الاصاغر هم في الحقيقة المتفوقون ، وانه يحق للاصاغر الانتقام ، وقد تبرروا بما تحمّلوا من الآم ، وببغض مشروع . والى ذلك ، فان « جينيه » فقد أطروحته بلجونه ، على طريقة « بيراندليو » ، الى « المسرح على المسرح » ، وهو لجوء يسدو خلوجيا ، بنسبة ما هو خلوجي لدى « بيراندليو » نفسه ، ويؤطر مملا سريعا ، ولكنه شديد الإيجال : القتل المتعمد لطفلة بيضاء . ولا تتألق اللعبة المسرحية بالإبتكار ، على الرغم من بعض البراعات : من اقنعة ووقصات وإيمائيات . وما هو على العكس ، متائق وحاد ، انما هو السخرية . والاسلوب ، كما هو دائما ، ذو سكب بلرع ، حتى عندما

يسترسل في الغنائية . فليس من وجود للشخص ، في نتيجة المطاف ،
الا كاشباح ، تتاكلها ابخرة الكلمة : ولكن الشتيمة تنسم احيانا بالطهر
والفخامة .

ان اخر مسرحية لـ « جان جينيه » ، وهي « الهواجز » (وقد نشرت
عام ١٩٦٠ ، ومثلت عام ١٩٦٤ ، في « مسرح فرنسا » ، في اخراج من
« روجيه بلان ») تعالج للمرة الاولى في اعمال « جينيه » ، موضوعا راهنا:
النزاع ، الذي اصبح ثورة ، بين الجزائريين والفرنسيين (سلطات ،
وجيشا ومستوطنين) . ولقد سبق لنا ان شاهدنا تطورا اول لـ « جينيه » :
مند موضوعاته الاولى ، التي تمكس سيكولوجيا تجربة شخصية ، وحتى
بنس تقود الى نظرة رؤيوية للبشرية ، وان داخل حلقة ضيقة . وفي
« الهواجز » ، يصبح الموضوع محددا . فلن « جينيه » يتسلح بمقاصد
كثيرة ونبيلة ، يسكبها ، كالعادة ، في لغة غنائية كثيفة تفوق بمنهجها ما
الف عنه ، اقله فوق النص (فلن صفحات الرواية لم تعد تعرف اليوم
هذه الحدود ، التي يبدو ان التمثيل ، بحضوره الجسدي ، يقيها لدى
المشاهدين ، الذين يخامرهم الخجل مما يدور على النص) . وتنظم
البنية الدرامية في اتجاه مجاز . وان الذي يهيمن ، في نهاية الامر ، هو
الموضوعات الخارجية ، هو مزيج من تأثيرات ثقافية ، وحتى من اساليب
موروثة ، وليس طبيعة المؤلف العميقة ، وطريقته الشخصية في اعادة
بنائها . وهنا نرى انتشار وساوس الضمير التي تميز المثقف الناجع ،
الراغب في ابتلاع عمل جيد ، في سياق مجتمع يؤثّر اليوم بمحبته ، ويؤثر
المبتوانية في نظره وظيفة لعبة مثيرة . شمة الان حيلة ، غير مقصودة ولكن
معلنة ، تقوم في اساس البناء الخيالي . وهنا وهناك ، تواصل تالقها
الطباع المرسومة بنضارة ، خصوصا بين الشخصين الجزائريين المحبين ،
في حين ان الفرنسيين ملامح ذات ذوق تعبيري . وتتلوب المشاهد القوية
مسرحيا مع التعارضات العنيفة . وتسمى اللغة لان تزداد نمطية وشعبية .
ومع ذلك ، فالمجموع ذو مظهر غامض ومتشاكس : فلن مقاصد التأليف
والتوجيه باللغة الثقيل . ولقد اراد المؤلف ان يتخذ حياة خالق .

في الكتاب الذي يضم مسرحياته ، نشر « جان جينيه » الرسائل المتبادلة بينه وبين « روجيه بلان » مخرج اعماله الرئيسي ، بالإضافة الى تحذيرات وخواطر ، ونصين حول طبيعة المسرح ، يتسمان في آن واحد بطابع خيالي ومجازي . فان مسرح « جينيه » بات يمتلك طابع الاكتمال: انه لوحة ، تسودها المخيلة الخلاقة في انسجام . وهو يعيد رمزيا رسم عصرنا . ويرتبط بمصر هذا العصر ، باشكاله ، وبقدراته على صعيد الضمير . لكانني بـ « جينيه » حقق نضج احدى اكثر الشهادات مباشرة وبلاغة ، حول مأساة الضمير المعاصر : « تمجيد الصورة والانعكاس » .

< ٥ >

القسم الثالث

افليمية وعالمية في ايطاليا

الفصل الأول

الممثل الكبير

من الكوميديا الإيطالية إلى السينما :

يمكن تاريخ العرض المسرحي في إيطاليا أن يقسم إلى مرحلتين : الأولى تذهب من نشأة الكوميديا الإيطالية إلى أفلوها ، والثانية تتميز بالشخصية المهيمنة للممثل الكبير ، الذي ينتقل إلى القمة . وبالمعنى ، كان للكوميديا الإيطالية ممثلوها الكبار . بل كانوا مبرر وجودها . ومن الممكن أن يولد أيضا ممثلون كبار . الآن وقد خلفت هذه المرحلة الثانية من المسرح الإيطالي وراها ذكريات ليس إلا . ولكن ما يرجى أنه لن يتكرر أبدا ، هو حياة مسرحية تجذب فيها الشخصية الفردية ، و « درامتها » وخصائصها ، إلى مثل هذه الحقبة . انتباه المشاهدين . وتجب الملاحظة أيضا بأن الممثل كان ، حتى « ميلودراما » ، « ميتاستاسيو » (Metastasio) (١) و « تراجيديا » الفيري ، (Alfieri) (٢) هزليا خصوصا (وفي الواقع ، كانت تطلق على الممثل ، في الإيطالية ، كلمة « هولي » (Comico) وحسب) . ولكن الهواة هم الذين يقدمون العروض الدينية ، وكوميديات القرن السادس عشر المتعلبة ، وكذلك التراجيديات القديمة ، التي ، إذ تحولت ، فيما بعد ، إلى درامات غنائية ، اقتضت منها بعضا . وألم يكن المسرح المكتوب بالمسرح الشعبي ، والذي ذلك ، كان الجمهور القادر على تتبعه ، ما يزال من قلة العدد بحيث كان يتمكن تشكيل فرق

(١) شاعر ومسرحي إيطالي (١٦٩٨ - ١٧٨٢) . (الترجوم)

(٢) كاتب مسرحي إيطالي (١٧٤٩ - ١٨٠٣) . (الترجوم)

لا عليها ، الا ان تنتقل بين البلاطات . لاسيما وان البلاطات كانت ، منذ البداية ، حوالي منتصف القرن السادس عشر - كما لحظه في محاورات « ماسيمو ترويانو » (Massimo Troiano) - ترحب بمرضى الارجاليين الشعبي .

ان التطوير المستمر للطبقة الوسطى في ايطاليا ، خلال القرن الثامن عشر ، يشكل جمهورا اوسع من الجمهور الارستقراطي بالامس ، ومؤهلا اكثر من الجمهور الشعبي ، للاخذ بنتائج الثقافة . وهو يرغب في ادب درامي من شأنه ان يعبر عن تطلعاته ونظراته الايدولوجية الجديدة : « كولدوني » (Goldoni) و « كولاري » (Gozzi) ، و « ميتاستاسيو » و « الفيري » . وقد كان الشعب ، في السابق ، هو الذي يفرض نوعا من العرض على سائر الطبقات . فبات الامر هذه المرة ، يعود للطبقة الجديدة ، ملكة المبادرة التاريخية . فلن « الممثل الكبير » يؤدي الفن التراجيديا خصوصا ، اشارة الى الانقطاع والاستقلالية بالنسبة الى الفترة «الغلبة» القائمة على السخرية الشعبية والريية الارستقراطية . وسينتقل من « ميتاستاسيو » و « الفيري » الى « بيليكو » (Pellico) و « نيكوليني » (Niccolini) ، وسيكتشف « شكسبير » ، واخيرا « جيناكوزو » (Giacoso) و « فركا » (Verga) و « دافنوتزيو » (D'Annunzio) و « بيرانديللو » (Pirandello) . اما الطبقات الشعبية ، فستهي ذاتها على نحو مختلف : ستحب ان تعكس ذاتها في اللغة العامية ، وسيكون هناك ممثلون كبار في اللغة العامية او قريبة من العلمية يهينون لديهم اما القروية الهزلية (مثلا لدى « دينو كالي » (Dino Galli) ، واما حب التراجيديا الشعبية) كما لدى « جيوفاني كراسو » (Giovanni Grasso) .

ويتصل المسرح العامي بالتنوعات : فان ممثلين عاميين (مثلا « فيغلياني » (Viviani) و « بيتروليني » (Petrolini)) ينتقلون غالبا من التنوعات

الى المسرح المكتوب ، ويسعون الى اضفاء الرحابة على « ايداعاتهم » الكاريكاتورية (ولكن غالبا ما يكون الشكل الاصلي اكثر توفيقا) . ولسوف تنشأ من المنوعات والمسرح العامي أولى أعمال السينما الإيطالية الصامتة: وهكذا ، فان فلم « **الفاسمون في الظلمات** » ، الذي حققه المؤلف المسرحي الصقلي « **نينو مارتوليو** » (Nino Martoglio) قد مثله « **جيوفاني كراسو** » . واستخدم « **فريكولي** » (Fregoli) الاسقاط السينمائي كفصل ، كي يفسر تحولاته المتعددة . وانها لكثيرة ، وكلها في ما نعتقد ، مفقودة ، الافلام التي مثلها « **ادواردو سكاربيتا** » (Eduardo Scarpetta) والتي تدور في وسط نابولي . وندين لكل من « **فيغياني** » و « **بتروليني** » و « **موسكو** » (Musco) ببعض افلام الفترة الاولى ، الناطقة ، التي يمكننا اليوم ان نراها باستمتاع ، لانها ، جيدة كانت أم سيئة ، تكشف بعض اسرار هؤلاء الممثلين ، وهي اسرار كان يمتقد بانها شاعت الى الابد (وانه لامر طريف ، مع ذلك ، ان نرى كيف ان « **تيرين** » لـ « **بتروليني** » ، وهو فنان متحمس بقدر ماهو بريء ، يكتسي ، فينا نظرا ، قوة ساحرة واضحة ، وان كانت غير مقصودة) . وفي منتهى هذا التقليد الطويل ، الذي بدأ عندما نزلت فرقة « **التراني** » (Zanni) من اودية « **برغاما** » ، سنلتقي نظرا « **ديه سيكا** » (De Sica) السينمائي ، المبالغ الانتباه الى منطقتي الواقع ، كما كان نظر الاقنعة ، وسنلتقي ايضا بالتجسيديات المتميزة والاعلوانية الهزل ، التي حققها « **توتو** » (Toto) أو « **البرتو سوردي** » (Alberto Sordi) ..

ان هذا الوجه من العرض الإيطالي ، الموضح في اصوله ، والمفوضوي في تطويراته ، والموفق في انجازاته وامتداده ، نراه ينشأ مع البهائيين ، في الساحات ، وطوح عند البلد بلواء المنوع : جوع ابن البحر المتوسط ، جوع وقع ، بل ضاحك ، يريد بأي ثمن ان يهرب من الماسة . ونراه يتراشق مع نزعة الى التنقل ، غريزية ، لا تقاوم ، هي تعطش الى الحرية ، وريبة حيال كل رابط . ولدى هذا النمط من الممثل ، فان العمل ، وهو مبرر وجوده ، يغلب على الافلام والاهواء . فهم كسالى ، غم فجأة مندفعون ، بخلاف حيال الآخرين ، حتى حيال رفاقهم ، ولكنهم أسخياء

حيال انفسهم او محيطهم ، بدافع هوس العظمة ليس الا . جهلاء حتى
 اللامعقول ، وادعياء بغياء . متملقون للاقوياء ، ولكنهم قادرون احيانا
 على التمرد المفاجيء . خرافيون ، لا يطالهم أي علم . عاطفيون ، ولكن
 دوما بصورة مؤقته . سخفاء عندما يظنون انهم يتكلمون بجدية ، وعميقون
 عندما يراقبون انفسهم . مأكرون ، منفتحون بافراط ، صبيانويون ، ومع
 ذلك مجبولون بحكمة قديمة ، عبيد لجمهورهم ، كسي يتسنى لهم ان
 يستعبدوه . حيويون ، صاخبيون ، منتظمون في عدم الانتظام ، باترون ،
 ساخرون ، عنيدون ، مندفعون : هؤلاء هم « الممثلون » ، الذي يشكلون
 دون ادنى شك أحد عناصر الحضارة الإيطالية . وفي هذه الظروف ،
 يستطيع الممثل ان يعبر مباشرة ، بقواه الخاصة وحدها ، وفي استقلالية
 روحية كاملة ، عن وضع تاريخي وسيكولوجي معقد . فان اقنعة الكوميديا
 الارتجالية ، وفناني النوعات والسرك ، ورجل الشارع الذي يحاول
 جهاز السينما الى ممثل : كلها مظهر واحد لا يتبدل ، وابدئي ، لتصور
 من الحياة وعن امكاناتها غير المحدودة ، كما تشكلت في تصالب العديد من
 الحضارات والشعوب والظروف التاريخية القاسية . ونشأت فلسفة
 شعبية ، وأخلاقية ، تكونت داخل تجارب الضمير الانسانية . وافا لتجد
 عناصر هذه الحكمة الشعبية في التقليد التي تكشفها : ويصبح الممثلون
 الناطقين بلسانها ، وتجسيدياتها وعرفائها .

ولكن للعرض الإيطالي وجها آخر ، يتمتع بنفس القدر من الشرفية ،
 ويستحق ان يمثل تطور بلد ، بمبدياته وعظمته . أنه وجه اللغة القومية ،
 تلك المحاولة المتكررة ، منذ « دانتي » ، (Dante) عبر القرون ، في سبيل
 تحقيق الوحدة القومية ، والاستقلال والحريّة ، وستكون البورجوازية
 المستنيرة هي جمهور مثل هذه المروض . وستقدم بالنصوص مؤلفو
 الأدب القومي ، الذين سيحولون ، في كل مرة ، التعبير عن هذه التطلمات
 المعقدة والابدية . وسيغد الممثلون عموما من الطبقات الاجتماعية ، التي
 تنادي أكثر من سواها بتجديد وطني وأخلاقي : انها أسر من ممثلين ادركوا
 كراهية مهنتهم ودورهم ، وعناصر من البورجوازية المتوسطة ، يرفسون
 في الدراسة ، ويتطلعون الى منع حياتهم هدفا ساميا ، والى الاستطلاع

بمهام عامة ، ويجدون في هذه الرسالة ، الوسيلة لإكمال التزامهم ، وروانه
 ليخامرهم الشعور من «مودينا» (Modena) إلى «لادوز» (La Duse)
 وثمن «سالفيني» (Salvini) ، إلى «تراكوني» (Zacconi) ، بانهم
 يسهمون في تشييد مجتمع « فلديهم روح لمة » (ولقد تأثروا أيضا ، في
 هذا المعنى ، بـ « شكسبير » و « إيسن » ، اللذين منحنا فكرهم
 وتصوراتهم ، رحابة وحرية) .

وقد كانت جيوش « نابليون » حملت ، مع شجرة الحرية ، الفكرة
 بأن المسرح ، أقله في بعض أشكاله ، شأن من شؤون الدولة ، كما كانت
 « الكوميديا الفرنسية » (La Comédie Française) في باريس . ونرى
 « أوجين ديه بوهارنيه » (١) (Eugène de Beauharnais) يستدعي
 رئيس فرقة ، يدعى «سالفاتوريه فابريكيزي» (Salvatore Fabrichesi)
 ويمكنه ، بفضل مساعدة سخية ، من تشكيل فرقة تابعة للدولة ، من
 شأنها أن تضم الفضل عناصر المسرح الإيطالي ، دون الاكتراث بالنفقات
 (ويعود لهذه الفرقة ، فيما يعود لها ، أول عرض ، مسرحية « هوفو
 فوسكولو » (Ugo Foscolo) ، « آجاس » ، الذي أثار احتجاجا
 واسعا ، وكان « بوهارنيه » قد أذن به في رحابة صدر ، على الرغم من
 زوح الشعب لدى « فوسكولو » ، الذي أرسله على كل حال ، إلى
 المنفى ، فيما بعد) . وعندما انهارت امبراطورية « نابليون » ، حلت الفرقة
 نفسها ، ولكن الدبلوماسية السياسية حالت دون انتخابها عن المبادرة .
 واستدعى « آل بوربون » فرقة « فابريكيزي » من مسرح « فيورنتيني » ،
 في نابولي ، ومولوها . ولقد أمر الملك « فكتور عمانوئيل الأول »
 (Victor - Emmanuel I) لا بدافع الحماس ، ولكن بناء على نصيح
 مستشاريه السياسيين ، بإحداث « الفرقة الملكية السلودية »

(١) هو ابن الجنرال « اسكتور ديه بوهارنيه » و « جوليان » ، التي أصبحت ، فيما
 بعد ، زوجة الإمبراطور نابليون الأول . وقد شغل منصب نائب ملك إيطاليا من
 عام ١٨٠٥ إلى ١٨١٤ .

(Compagnia Reale Sarda) التي استمرت حتى عام ١٨٥٤ ، عندما قرر البرلمان الإيطالي إلغاء المعونات لها ، لصالح أعمال أخرى ، أشد العاجا . حتى أن أمارتي « بارما » (Parma) و « مودينا » (Modena) ارادتا فرقة خاصة لكل منهما . وكلا الفرقتين ، مع ذلك ، لم تعمر طويلا .

سيكولوجيا الممثل وفنه :

ما هي شخصية « الممثل الكبير » الإيطالي ، السيكولوجية والفنية ؟ ليس من السهل اعادة تكوينها في الخيلة : فالامر المطلق ، كما سمعنا ان نسميه ، الذي يسيطر على فن هؤلاء الممثلين ، هو بؤوغ درجة من الطبعية في الاداء ، بحيث يعتبر هذا الاداء حدثا واقعيا ، وينسى بسببه كل تقليد . فيسير العرض كما في الحياة ، برودود الالاعل مينها ، وبالإشارات عينها ، وبالتأثيرات مينها : وما يجب ، على كل حال ، ان يظل مصطنعا ، يختفي بأي زمن سولسوف يظل ذلك صحيحا ، عندما سيصبح العرض سينمائيا (فالشاهد تتوالى ، كما لو ان عيننا فضولية انترعتها من مجرى وقائع حقيقية) . وستعقب فترة مسرحية : هي فترة كبار المخرجين الاوربيين في عصرنا ، لم تعد التقاليد تختفي فيها ، ولكنها تصبح ، على العكس من ذلك ، موضوع العرض الرئيسي ، وبنيته المهيمنة ، كما في المسرح الشرقية . وكان الممثل الإيطالي ، في القرن التاسع عشر ، يجد نفسه الوريث المباشر « للأودية القديمة » ، وللمسرح مأساوي لم يكن يسمح فيه بعد بإزدياء اللباس الحديث ، وكانت الدراما تتلاد فيه اما مع استذكارات أسطورية ، واما مع الحدث التاريخي . ويلما من « كوستافو مودينا » ، أي قبل التخلي عن « الفيري » و « نيكوليني » و « بيليكو » ، من أجل « دوماس الابن » وورثته الإيطاليين ، حدد الممثل لنفسه مادة للدراسة موضوعية ، هي سيكولوجيا الشخصية ووجودها من حيث « اعتباره حقيقيا ، وليس بوصفه النتيجة الشعبية للاشعار . وفي الواقع ، فان « كوستافو مودينا » - الذي كان هو أيضا ممثلا - ومن أجل الممثلين ، غضب ، إذ شاهد ابنه يمثل دور « داغيد » في مسرحية « الفيري » ، « شاول » ، بطريقة بدت له مهتلة وسطحية ، لانها بسيطة وواقعية . فبعد

ان كان الممثل الماساوي آنذاك يتسم بالبراعة ، أصبح ، مع « كوستافو مودينا » ، مراقبا للبيئة المجاورة وموضحا لها . وبدأت معه سلسلة من التقنيات الجديدة : من دراسة الدور ، بصورة مطولة ومنظمة ، وغالبا في نزاع مع المقننات العملية لاستعداد متسرع .. وواقع القدوم الى مقصورته ، قبل العرض بفترة طويلة ، كي يتقمص الشخصية شيئا فشيئا .. وفكرة أخضاع روحه الخاص ، وقد بدأ ذلك ثوريا آنذاك ، لاحداث تحول داخلي لروحه الخاص ، كي يصبح روح الشخص . فان البحث الواقعي بدأ مع « مودينا » ، خصوصا في اتجاه المضمون الاخلاقي والوطني ، كي يفضي الى تطرف « ارمينه زراكوني » (Ermete Zacconi) والى التجريبية العلمية ، والى الفحص الفيزيولوجي .

فيما حين كانت الحركات الاشراقية والرومانسية ، تكتشف ما كان يتمتع به الفن المسرحي من قدرة على الهاب الالهواء البشرية ، وترجو ان تضع هذه القوة في خدمة الانسان ، كان نشاط كبار الممثلين الماساويين أخذوا في الانتشار : « كاريك » (Garrick) و « تالما » (Talma) و « اينفلاند » (Ifland) و « كاينز » (Kainz) و « راشيل » (Rachel) و « مودينا » ، و « روسي » (Rossi) و « سالفيني » . ونجحوا ، طوال سنوات مديدة ، في تجسيد عصر ، في أبرز ملامحه ، بابرارهم بعض خصائص الاخلاق الاجتماعية : من عادات مستهجنة وحركات خفية ، داخلية .

ان توجه الممثل ، في التقليد المسرحي الإيطالي ، ثقلا حاسما . فهو يتقدم من الحائز بكل سلطان المفرد ، ويكفل تصنع الاظهارية . ولا يبد لصوته وحركاته مظهره من ان يمارس الافراد ، كي يستطيع ان يسيطر ، وان يستمتع بهذه السيطرة . وهو يخلق بنظره الذي لا يعرف حدودا تؤذيه : فكل ما يريد ، ان يتيح لكياله كله انصباب الميود عليه ، ووقوعها تحت سحره ، بحيث تنبى وجودها ، وتوجد في الوجود الذي يفدته الاداء . لقد كان « لارنسبوتيدوني » و « بوماسو سالفيني » يعيشان من الشخص الذي كلنا يعيشان فيه الحياة ، كل مساء ، على المنصة ، كرمز

للإنسان ، في ما يشبه السحر ، وكانا يشعران بأنهما سيذا القاعة ، وبأنهما يتحكمان بالمشاهدين بفعل الاحاسيس التي كلفا يشانها فيهم .

وعلى العكس من ذلك ، كل التمثيل يعني الآخرين ، استخدام وسيلة فنية (وثائق ، بوصفها كذلك) ، كي يظهروا شعورا ثابتا بالتمرد الاخلاقي . وعندها يجعل الممثل من نفسه الصدى لوقف تاريخي ، وليس فقط ، كما هي العادة ، التعبير عن حالة نفسية . ويسري هذا الصدى في تمرجات صوته ونبراته ، كما في ثيابا لباس . ومع حسه بالتحضية ، يتدخل الممثل في رؤياه الفنية ، علامات طبيعته . ولأن الاشارة التي يقوم بها ، تنشأ من تكوينه ومن مصيره ، وليس من الرغبة ، ولا من القبول الطوعي ، ولا من اندفاع ذاتي : فهو يشعر ، كما قال « ساني » (Sani) بأنه قطعة من عظم طقى للكلاب .

ومع ان صورة « كوستافو مودينا » و « ايليونورا دوز » قد انطفت ، فانه يذكر لهما الى اليوم ، الخشوع الذي كلفا بخصان به « رسالتهم المسرحية » ، والهامهما ، ومحاولتهما ، بواسطة المسرح ، احداث شغف تاريخي وسيكولوجي .

... مودينا :

يمكن اعتبار حياة « كوستافو مودينا » في هذا المعنى ، نموذجية . ولد في البندقية عام ١٨٠٣ ، من الممثل الشهير « جياكومو مودينا » والممثلة « ماريا لويزا لانتيستي » (Maria Luisa Lancetti) . ولم يكن والده يريد له التوجه نحو الفن المسرحي ، فوجهه للدراسة في البندقية ، حيث جرح في يده أثناء صدام بين الطلاب والشرطة . وواصل دروسه في « بولونيا » ، حيث مال اجازة في الحقوق ، وحيث بدأ يمثل في فرق للهواة . وقبل ان يتخرط في المهنة ، قبله « سالفاتوره فلوريكيري » ، فبدأ الى جانبه بتمثيل دور « تافيد » في « شلول » للكاتب « الفيري » (عام ١٨٢٤) . ثم تابعت النجاحات دونما انقطاع ، وسرعان لما كلف بإداء

الدور الاول (عام ١٨٢٩) ، اولا في فرقة « انطونيو راستوبولو »
 (Antonio Rastopoulo) ثم في فرقة والده و « كارلوتا بولفارو »
 (Carlotta Polvaro) . وفي ذلك الحين ، كان على اتصال ، منذ سنوات
 عديدة بالتنظيمات الثورية ، لا سيما « ايطاليا الفتاة » و « مازيني »
 (Mazzini) ، الذي ظل حتى وفاته ، مناصرا متحمسا ووفيا له .
 فشترك ، بالتالي ، في اضطرابات عام ١٨٣١ . وبعد سلسلة من الأحداث ،
 هرب الى الخارج ، حيث عرف حياة قاسية جدا ، واضطر لممارسة مهنة
 وضيعة . وفي سويسرا ، تزوج « جيوليا كالاميه » (Giulia Calame)
 وقد ظلت رفيقة عمره حتى ايلاعه الاخيرة . وفي لندن ، وفق الى ما يوفر
 له حياة كريمة . واستجابة منه لاندفاعه الفني وحبه لوطنه ، كان يتقن
 فيها باناشيد « الكوميديا الالهية » . وفي عام ١٨٣٩ ، اسنى له ان يعود
 الى شمالي ايطاليا . وفضى هنا ايضا بضع مرات ، باناشيد « دانتى » ،
 ثم شكل فرقة . وملوس ، طوال سبع سنوات ، نشاطا نظاميا في الدول
 الايطالية ، حيث كان يعق له الدخول . ولكن ، فور هودعه ، تظب عليه
 هوى السياسة ، واردة المشاركة في « الانبعاث » بالتزام كلي . ومنذ
 عام ١٨٤٦ ، وقف نفسه بصورة رئيسية على النشاط السياسي ، تتخلله
 عروض متفرقة ، تتيح له التنقل في مختلف انحاء ايطاليا ، وكسب لقيمة
 عيشه . وبعد هزائم عام ١٨٤٨ - ١٨٤٩ ، اعتكف في مقاطعة « بيبينو »
 في بلدة « توريه لوزيرنا » ، وهو يقدم ، من حين لآخر ، بعض العروض . وفي
 هذه الدولة وفي « ليكوريا » ، ولكن شلظه الشغل كان خصوصا مظهره
 الطبا ، الجمهورية والديمقراطية . وكانت المصائب والامراض قد
 انهكته : فداهه الموت في « تورينو » ، عام ١٨٦١ ، في حين كان يستعد
 للسفر الى نابولي المحررة ، كي يقدم فيها سلسلة من العروض .

(١٨٦٩ - ١٨٧١)
 ان رؤية الفن المسرحي الجديدة ، التي صاغها « كوستافو مودينا »
 شيئا فشيئا ، تتبع خطين موجهين رئيسيين : اولا ، اعادة الاتصال الحين
 بين التمثيل والحقيقة ، وبالتالي ، خلق اسلوب تراجيدي ، من شأنه
 ان يأخذ في الاعتبار الحركات السيكولوجية ، بدل ان يخضع خصوصا

للتقنيات تقنية . ثانيا ، إعادة الربط المباشر بين مهام الفن المسرحي والمهام الاجتماعية ، بحيث يصبح العرض ، ليس تسلية وحسب ، ولكن وسيلة تثقيفية أيضا . وفي تاريخ المسرح الإيطالي ، يظل وجه « كوستافو مودينا » فريدا ، بسبب انسجام موقفه على صعيدي الفن والحياة . فقد كتب يقول : « ان الفن امر خال من المعنى . وان غاية المسرح الرئيسية ان يفتح عيون العميان ، وان يقطع الافكار المسبقة والشعوزات » . وفي حديثه عن اللوانع التي قادته الى اخراج مسرحية « معهد » لـ « فولتير » (Voltaire) ختم بقوله : « تكون قد حققنا الكثير ، اذا ما حمل المشاهدون على التفكير بدل الاحساس » . ولم يكن « مودينا » ليتصور الامكانية لفن لا يكون مرتبطة بغايات التقدم الاجتماعية ، وبمبادئ عصره الثورية ، ولا يعمل على « التفكير » بدل « الاحساس » المجرد ، كما يقول بوضوح بالغ .

ما بين رومانسية « مودينا » ورمزية « لادوز » ، تبدو المرحلة المجتازة كبيرة ، مع ان ذلك تم في اقل من نصف قرن . ويبدو ان العادات الادبية الراجحة ، وبصورة اهم ، التيارات الثقافية الجديدة ، تعدد وتوجه كل تحول . وفي الحقيقة ، فان المسافة الضيق مما يبدو لاول وهلة ، وان التطور ليتبع مسارا محددا ، ومتناسكا ، ان يتوقف نهائيا ، الا عندما يكون آخر الممثلين الايطاليين الكبار ، « روجيرو روجيري » (Ruggero Ruggeri) ذاته شان « تراكوني » (Tracconi) ، « زاكوني » (Zacconi) ، « استنفد جالوب » و« سلسية » ، بصفاة « سقراط » السامي في محاورات « الانلاطون » ، ويبدو ان يكون استسلم لتشنات « دانوفيزيو » (D' Annunzio) ، والتحق بهاماته « جيرالدو » المرة .

لادوز :

ارادت « ايليونورا دوز » (Eleonora Duse) (١٨٥٨ - ١٩٢٤) ان تقوم الفن المسرحي الى ما وراء حدوده ، نحو اهداف من شأنها ان تتخطاه في خاتمة الابحاث الاخلاقية . وخلال السنوات الاولى ، اذ كانت تمثل « دوماس » و « ساردو » ، وشاركها الحياة « رومي » و « كيكسي » (Checchi) و « انلو » (Ando) و « بويتو » (Baito) ، كانت تخضع

لحب للحياة مضطرب . وانشتر نجاحها في أوروبا كلها ، وانخذل فنهيا شخصية تتجيز بالاستبطان ، الذي كان مصرها يعطاه . وان اكتشافها لفن مصرها ، وتجاربها المعاشة القاسية ، ونضجها الروحي ، كل ذلك قلدها الى « فانوتريو » والى « بيت اللمية » و « سيدة البحر » و « روزمر شولم » ، وبعد الحرب ، الى « الباب المفلق » لـ « ماركو براكا » (Marco Praga) ، والى « فليكن هكلا » لـ « تومازو كالاراني سكولي » (Tommaso Gallarati Scotti) اي الى دراما الخطيئة والندامة ، والكبرياء والاتضاع . كانت المنصة تفرها بشعور من القلق الروحي ، تريد ان تتخطاه ، في تبليغ تدين حميمي . واذا كانت تعطي من التوبتات الحيوية درسا اسلوبيا منضبعا ، كانت ترمي الى تصيدها .

في تاريخ الممثل الايطالي الكبير ، يسنا ان نفرق بسهولة بين العطاء السخي الذي يعيز (مع مرافقه من عذاب اخلاقي) « كوستافو مودينا » و « ايلينورا دوز » ، وروح الفتح الحماسي الذي عرف عن « توماسو سالغيني » و « ارنستو روسي » ، وكلاهما ممثل وشاهد لمصره ، وليس ناقدا له . ولدى « اديلايد رستوري » (Adelaide Ristori) نسرى الموضوعات الحضارية تماسك ، ونجد ، لدى « انطونيو بيتيتو » (Antonio Pettito) فرح الاختراع الشمعي ، وفرح التأثير الذي تحدده المنصة على البيئة المجلوة . وان « ليواردو فرافيللا » (Leopoldo Ferravilla) و « ليبولدو فريكولي » (Leopoldo Fregoli) و « ديناكالي » (Dina Galli) و « انجيلو موسكو » (Angelo Musco) سيواصلون العمل في اتجاه « بيتيتو » نفسه ، في حين كانوا يوسعون مرامهم أو يوجهونه . ويصادفنا ، لدى « ليواردو سكولينا » (Eduardo Scarpetta) رضى أوفر مرحا . ويستعيد « جياشتا بيترازا » (Giacinta Pezzana) مثل « مودينا » الطيا ، وجلريته في تصور الفن والحياة ، خلال حياة فنية خبات له خصوصا مرارات . وسيضخ « فيرجيليو تالي » (Virgilio Talli) نفسه في خلعة الادب الذي يعتمره قلدا على تعزيز المسرح الايطالي . وسينجح « ارميتة نوليلي » (Ermete Novelli) و « ارميتة زاكوني » (Ermete Zacconi) ، اللذان

ثقفا في مدرسة الميلودراما والكوميديا الشعبية ، في تطوير المادة المسرحية داخل نتاج جديد . وسبق قدم « جيوفاني كراسو » (Giovanni Grassò) صورة متجانسة ، وإن جزئية ، عن عقلية ، وكل من « رافائيل فيفاني » (Raffaele Viviani) ، و « ايتوريه بتروليني » (Ettore Petrolini) (وكلاهما ممثل - مؤلف) صورا من نابولي ، وروما ، وفي بعض الجوانب ، من الأمة الإيطالية .

< ٩ >

الفصل الثاني

من الطبيعية إلى الرمزية

فركا :

في عام ١٨٧٤ ، نشر « جيوفاني فركا » (Giovanni Verga) (١٨٤٠ - ١٩٢٢) ، « نيدا » ، رسم صقلي . وفي عام ١٨٧٨ ، نشر « فرانسيسكو ديه سانتيس » (Francisco de Sanctis) كتابه « دراسة حول اميل زولا » . فان اضطرابا كان يعتري الحياة الادبية ، في ايطاليا ، كما في المانيا ، كانت اسبابه المباشرة ، انعكاسات اماسي « ميدان » (Medan) والانتشار الواسع لاجمال « زولا » . فالاتصالات بين الادب الفرنسي والادب ايطالي ، وبين المسرح الفرنسي والمسرح ايطالي ، أصبحت وليقة جدا . وحسبنا ان نلاحظ الفترة الوجيزة التي تحققت فيها هذه الانعكاسات ، كقولنا ان التربة كانت مهيأة لها ، وأقرب دراسة « دييوس سانتيس » كانت بالتأكيد (لجدي قولى) التماسيات التي خص بها « زولا » . فان ظهور الطبيعة على المنصات الايطالية ، مع « قول ريفي » يعود إلى عام ١٨٨٤ ، في حين كان « بيكيه » قد قدم « (الفريمان) » قبل ذلك بعامين فقط . وعلى كل حال ، لم يكن هذا الحدث في الـ « قول ريفي » « (التيدي) » في مناخ واحد . انها تفوق بثورتها « (الفريمان) » ، وان كانت مسرحية « بيكيه » ، في عظامها بانتفاخ الـ « ديومس (الين) » ، تفوقها في سببر المادة الاجتماعية . ولاول مرة في تاريخ المسرح الاوربي ، حمل « فركا » إلى النص العالم الريفي ، وقد مره من كل محاولة مثالية ، ومن كتب

رؤية ساهرة ، وهو يلج القلب منه ، بلفته المباشرة ، ودونما تنكرات أدبية . وفي عام ١٨٨٧ ، مثلت « أهواء حزينة » ، وقد تكون أعظم أعمال « جيوزيبه جياكوزو » (Giuseppe Giacoso) تجددية : فقد أصيب المعاصرون بصدمة كبيرة ، إذ أن الحسابات الزوجية ، والواقع المنظور في تفاهته اليومية ، تتخذ فيها قيمة درامية . وقد تبدو مباشرة الإحالة إلى « بيكيه » و « دوماس الابن » و « سارود » . ولكن شيئا مختلفا يصادفنا لدى « جياكوزو » : ليس هو إسخرية « بيكيه » المدمرة ، ولا بحكم « دوماس » الأخلاقي ، ولا بنقد « سارود » للسلوك ، ولكنه ذلك الاحباط ، احباط البورجوازية الصغيرة ، الذي سيميز قريبا التطور الاوربي :

إن التحول الذي حل بـ « فركا » و « جياكوزو » (وان « فركا » أهدى « جياكوزو » صيغة « فركا ويغي » المسرحية ، وهذا يظهر مدى تقاربهما) ، خلال الاموم نفسها ، ومن المنطوق نفسه - وهو رومانسية متأخرة - عرف سوابق كثيرة ، في المسرح الايطالي بالضبط ، وهو يدين لها بازدهاره .

وقد كان « كولوني » (Goldoni) التقط ، مرات كثيرة ، في لغة امينة ، النزاعات الدرامية للحياة الشعبية ، بل كان يزوج فيها بعض العنف في التعبير (مثلا في مشهد بحارة « الزوجية العسكرة ») . وتعود الى عام ١٨٦٣ ، مسرحية « فيتوريو بيزيتريو » (Vittorio Bertoldo) « متعجب السيد ترافيت » ، التي تنتهي إلى « كولوني » ، ولكن تأكيد البورجوازية يصطدم فيها - عند ذلك الحين - بتفنت بعض مثليها العليا ، مما يبرر اجراء تحقيق اجتماعي حول موضوعات جديدة ، ومرة ومرة . وهذا « جياستو كولين » (Giacinto Gallina) نشاطه كمؤلف مسرحي . وستستمر لفرقة الاولى حتى عام ١٨٨٠ ، وسيتميز بتلاحق الموضوعات التولونية مع الاندفاع الواقعية الجديدة ، في غير خضوع للانفاد المسرحي كما لدى « كولوني » ، ولكن في استحضار ليرسب انماط وشروط ، خلال ازمان التحول التاريخي .

وكان وفق نظريات العصر ، لا بد من استخدام البحث الفني كوسيلة
لجميع معطيات ، وأجراء تحليلات عليها ، تقود الى حقائق علمية في ميدان
الحياة الاجتماعية . فان الفنان يبين الواقع السيكولوجي واليومي الذي
يدرسه ، كما قد يفعل العالم بحرارة الصخر . وهو ينظم وثائقه ، الامر
الذي يمكنه من استنتاج القوانين الاجتماعية منها . وتقدم له المعطيات
الاحصائية المادة لاوصاف مكتمة . وبعد ان تكون ، من موقعنا هذا ،
استخلصنا القوانين التي تحكم الحياة الاجتماعية والسيكولوجيا الفردية
والجماعية ، يسعنا على الصعيد السياسي ، ان نقترح توجهات نحو
التقدم . وان الدراما بطبيعتها ، دون الرواية استجابة لهذه «التجريبية» .
وهي ، على العكس من ذلك ، تضفي مزيدا من الجلاء المباشر على مقطع
الحياة ، وتقود آليا الى النتائج ، التي تبرغ بوضوح ، وذلك قبل ان
تكون أعمال «إيسن» قد نقلت النزاعات الدرامية الى صعيد قيمتها
الرمزية . وفي إيطاليا ، دخلت الطبيعة كريح مطهرة ، وبدأت على انها افضل
وسيلة لتبديد القلق السائد منذ تحقيق المثل العليا الاتحادية ، وانطفاء
هذه المبادئ ، وليدة الثورة الفرنسية ، التي كانت قد حرست الأفكار ،
وذفعت الناس الى العمل . وكل من كان يرفض ان يظل مغمض العينين
حيال الواقع ، وأسم حيال صوت الضمير ، لم يكن بوسعهم ان يتهرب من
القيام بفحص موضوعي ، في ذاته وحول ذاته . ولذلك رأى «فركا»
بميتين جديدين عالم الفلاحين الذي تهرع فيه . وادرك الاهمية التي
قد تنجم من كشف آلامه وطبيعته ، باستغلال قوة العلمية الاصلية .
وفي لغة إيرادها خشنة ، جرى «جياكونو» الأزمات الاخلاقية للطبقة التي
ينتمي اليها . وأظهرها وهي تتخط وسط القوانين الاقتصادية القاسية .
وبين العلاقات التي تقوم بين الاقوياء والضعفاء داخل طبقة واحدة ، وبين
قوة الإرادة والمجز من مواجهة المحن . وأظهر البؤس الاخلاقي في مواقف
محددة ، والحس بالتجرد الذي ينطوي عليه كل حل . ومنذ ذلك لم تعد
الدراما تكفي بتفسير الحياة اليومية ، انها تدخلها .

ان «جيوفاني فركا» ، الذي يتخطى موقفه صريحا ، يقارب المسرح
«بطريقة تستند الى الحقيقة والى الصديق الفني» . ان كان المسرح

والقصة ، بوصفهما الحياة كما هي ، يؤديان رسالة انسانية ، فقد قمت بدوري في خدمة المتواضعين والمعرومين » ، هذا ما اكده عام ١٩٠٦ ، في مقدمة « مما لك الى ما هولي » ، كتبها في نهاية اعماله ، قبل ان يصمت .

اهتمت « مما لك الى ما هولي » (عام ١٩٠٣) بالتطرف ، وبزورع البغض وبانكار الوطن . فاستبعد « فركا » الاتهامات بتهكم ، ولاحظ : « مع ذلك ، فلن امثال « لوشيانو » ، اليوم وغدا ، لست انا من اخترعهم » . فان شخصيات مثل « لوشيانو » بالضغط - وهو قاصر يدافع عن مصالح رفاقه في العمل ، كي يمكنه بعد ذلك ، ان يخون طبقته بسهولة اكبر - هم الذين يسببون انهيار الامة والحركة الاجتماعية التي تملأها . وهم الذين يفوتون عليها ، من حرب لاخرى ، الفرصة التاريخية التي اتيحت لها ، والتي شهد لها « فركا » ، في اخر القرن التاسع عشر اذ وصف نسيج البنى الاجتماعية في ايطاليا الجنوبية ، بما التسمت به في صقلية . بل من الممكن ان يكون مسرح « جيوفاني فركا » بالذات ، هو الذي رسم تحولاتها ومصيرها : من تشخيص الاخلاق ووقائع الحياة القروية - « غزل ريفي » ، « اللبنة » ، « صيد اللب » - الى الاضطرابات في الممتلكات والطبقات ، الى تطور وسائل الانتاج ، واخذ البروليتاريا ، كما تبرز من هذه اللوحة الواسعة التي هي دراما « مما لك الى ما هولي » . فان « لوشيانو » يشهر بتهقية في وجهه القصر ، ورفاقه ، المتعمردين والمثيرين للفتن . فتدخل الشرطة في الوقت المناسب لتجنبه المخاطر . وان البغرون العجوز ، الذي رفض دائما ان يقبل « لوشيانو » صهرا له ، والذي كان طرد ابنته لانها ازادت الفرواج منه ، لينجد نفسه شاهدا على هذه المبادرة ، المفاجئة ولكن المتوقعة ، من التضامن ، ويصرخ : « يا ابنائي . يا ابنائي » . فليس ثمة من ادانة اسوا من ان يعتبر ، على هذا النحو ، فردا من افراد الطبقة النبطية الصقلية ، الهمة والكسول . وان « فركا » ليعرف ذلك . وفي الواقع ، فقد شاهد الجمهور الايطالي هذه المسرحية في حقد .

يحفظ « فركا » بشيء من الريبة حيال المسرح ، فيقول : « ان القارئ غالبا ما يكون قاضيا أعدل ، وبالتأكيد أوفر صفاء ، في مواجهة الصفحة المكتوبة التي تقول له وتريه أكثر بكثير من النص الصغيرة ، ولا يتأثر بالجمهور ، ولا يعرف التعديلات - في الخير أو الشر ، لا فرق - التي تحل بالضرورة بالعمل الفني ، إذ يمر بطبع آخر ، للأسف ، في مشاهد جميلة وجمل بليغة . تلك هي الحال ، حتى عندما يأخذ القلق بقلب وبخناق « نينا » أو « دون موندو » ، وحتى عندما يتعارك الزناق ويشهرون البندقية . ويفهم « فركا » ، على الرغم من هذه التحفظات ، القيمة التنقيبية التي يمكن للعرض ان يكتسبها . وإن المسرح ، إذ يكشف المواقف ، ينزع الى منحها قواما باترا ، واللوانا حاسمة .

في « غزل وفي » و « صيد اللب » ، لا يعمق « فركا » الموضوعات الأساسية ، بقدر ما يترك مجالا أوسع أمام التقدم الدرامي العنيف ، المشدود بمحطات من الصمت ، لا تستخدم فيه الكلمات الا للتلميح والتضمين . وتتبدى الطباع والنزاعات وسط بروق ، تقذف ، مع ذلك ، نورا نهائيا . وتبرز احتمالات كثيرة ، بعد المسار الوجيز للعمل الدرامي ، عندما تختتم الدراما ، ويختم المصير ، بهودة نهائية ، حيوات الأشخاص . ولكن « فركا » نفسه لا يبدي حكما . وسيضطر الى ذلك في دورة « المهزومون » الروائية ، وفي آخر « معا لك الى ما هو لي » (رواية ، عام ١٩٠٥) . ومنذ « اللب » ، بات الموقف السيكولوجي للفلاج الصقلي ، يستشف في مزيد من العنف الداخلي .

يشعر « فركا » ان اساس البنى الاجتماعية في صقلية ، يكمن في وضع الفلاح ، سواء كان ميناوما أو مالكا صغيرا ، وهو دائما في صراع يالس من اجل الحد الأدنى الحيوي (وهو حقا متدن جدا بالنسبة الى فلاح من الجنوب) ، ومهووس بتخصيل رأسمئل صغير قد ينقذه من القلق (ان القادح الاقتصادي هو ، بالنسبة الى جميع شخوص « فركا » تقريبا ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، محرك الدراما : فقد كان « توريلو » ضحية خيانة ، لانه ، اجتماعيا ، دون زميله « الفيو » - من هنا كلين

انتقامه . ومن الوسط الفلاحي ، يبرز ، شيئا فشيئا ، مالك مناجم الكبريت . وتشكل ، معه ، تدريجيا ، الطبقة البورجوازية الجديدة . والذي يتبدى في المسرحيات الريفية ، هو الموقف الاخلاقي الذي يتبناه الشخص ، في خط التقاليد القديمة . وهكذا ، فان العلاقات الاجتماعية البدائية قد وجهت غرائزهم . ويتحدد فيها قدر العامل في الحقول ، ويجد فيها مبرره التاريخي . ولدنيا ، في الفصول الثلاثة لمسرحية « مها لك الى ما هو لي » ، سلمت تجمعت مدني صغير : من محرومين ، وبروليتاريا وبورجوازية صغيرة ، ومتوسطة وهيا . ولكل طبقة قوتها وصراعها ، الذي يصبح اكتشافا للذات . ويندرج كل من شخصو الدراما في الموقف العام ، ولكنه يملك ، في الوقت نفسه ، وجهه الخاص ، لانه يعكس ذاتية ولدت من حالة محددة ضمن الوضع البشري ، في منطقة « الاتنا » : فهو ، بالتالي ، يرتبط بالتطورات التاريخية ، كما يرتبط بالطبقات الترسبية التي تعدد موقعه ، في كل زمان ومكان ، من العالم . وان الفحص الذي يسترسل فيه « فركا » ، يغضي ، بصورة غير متوقعة في نظره ، الى نتيجة سلبية بالكلية . فتسدل الستارة على خيانة « توشيانو » ، دون ان تدع المجال لاذن لرؤية اي امكانية جديدة . فبعد التوضيح الناجم عن مسمى ، وبعد التقلبات التي يعكسها شخصو معينون ، خاضعون لقوى معينة ، ومصيرهم الى الام معينة ، لم يتبق سوى الصمت . الصمت المديد الذي سيلزم « فركا » ، تقسمة به ، طوال عشرين عاما حتى وفاته ، والذي سيحاول مؤلفون جدد ، وضع حد له .

جياكوزو :

ان آخر مسرحية لـ « جيوزيه جياكوزو » (Giuseppe Giacosa) (١٨٤٧ - ١٩٠٦) ، وهي « الاقوى » ، مثلتها فرقة « كراماتيكا - تالي - كالايريزي » (Grammatica - Talli - Calabresi) ، لأول مرة في « تورينو » ، في ٢٥ تشرين الثاني (نوفمبر) عام ١٩٠٤ ، وسعمل هذا الالهة : « الى صديقي » لونغستو ديه انجيلي » و « ج . ب . بيريلي » ، اهدي هذه الكوميديا « عربون مودني الكبيرة جدا » ، بتاريخ : « ١٤

شباط (فبراير) ١٩٠٥ ، ميلانو » - واذن قبيل وفاته . وكان « بريلي » و « ديه انجيلي » انذاك كبيرى ممثلى العالم الصنامى فى ميلانو . ويسمنا ان نقول منهما المزيد : انهما كانا اعظم صانعيه عنادا وذكاء . فقد زودا ايطاليا بصناعات اساسية لرفاهيتها وعملها . وسوف تتمكن دراسات اخرى من تقدير التضحيات ، التى بنيت عليها جدران هذه المعامل . وحسبنا هنا ان نذكر بمعنى مبادرتهما الايجابى ، فى ايطاليا كانت ما تزال ، على الرغم من وحدتها واستقلالها ، تردد فى التحرر من البنى الانطاكية . ويجب ان نشير خصوصا الى المصادقة الوثيقة بين هذين الرجلين و « جياكوزو » ، والى الواقعة المفردة ، بان هذه المسرحية الاخيرة - وهى جدل قاس ضد الاجترار المالية ، التى لا تعارضها ، مع ذلك ، الا النزاهة الضعيفة يتحلى بها رسام شاب ، وليس صوت المستضعفين والضحايا اللاواعية - مهداة بالتحديد الى ممثلين عن هذا العالم الذى كان « جياكوزو » يريد ادانته . وكانت اللفة بينه وبين « ديه انجيلي » و « بريلي » ثلثة . وكانت استقبالات ممتعة تنظم ، يشترك فيها ايضا الشاعر والموسيقي ، « اريكو بويتو » (Arrigo Boito) . وكلت الاحاديث والمناقشات تختلط بالالعب . فليس من الممكن ان الافتراض باستنكار « بريلي » و « ديه انجيلي » لثون المسرحية ومعناها الاخلاقى . فاذا ما اخذنا بالاعتبار هذه الخصائص وسواها الكثيرة فى حياة « جياكوزو » ، ولكن خصوصا معنى اعماله ، يصبح من الواضح انه جعل من نفسه مثالا للشاعر واهتماماتوماسى هذه الطبقة الحاكمة ، التحررة والمحافطة ، التى حققت لولا ، خلف « كافور » (Cavour) الوحدة الإيطالية ، ثم نصبت نفسها عنصرا مسيطرا على البلد ، اذ مارست فيه القيادة السياسية والافطرة العليا ، والصناعة الكبرى .

لنعمل عمدا دراسات « جياكوزو » التاريخية ، الشعرية والنثرية . فهى مجرد تعالين ادبية ، جاءت فى ذوق العصر ، وقد تلاشت ، بعد ذلك بسنوات ، ولم تعد تطيع ولا تمثل ، مع انها حققت نجاحا عظيما ابلن ظهورها . وكانت النماذج الفرنسية بادية فيها للعين المجردة ، كنا كانت ، على كل حال ، بادية فى التجدد الواقعى - الذى انطلق عام ١٨٨٨ . مع

« أهواء حزينة » ، واستمر واكمل مع « حقوق النفس » (عام ١٨٩٤) ، و « مثل الاوراق » (عام ١٩٠٠) ، وأخيرا « الاقوى » . فقد كان هناك أولا تأثير « موسيه » (Musset) وما بعد الرومانسيين ، ثم تأثير « بيكيه » و « أبسن » وما بعد الطبيعيين . فقد كان « جياكوزو » ، وهو ابن مقاطعة « البيمونت » ، أيضا جدا بالمرح الناطق بالفرنسية . حتى ان تأثير « أبسن » ، الواضح في « حقوق النفس » (التي جاء موضوعها في غاية القرب من « بيت الدمية » و « سيدة البحر ») ، ينصاع لعنف درامي ذي سمة طبيعية خالصة ، مع تقدم مسرحي تدريجي . وعلى كل حال - وهذا يتيح تقويم الظاهرة في جوانبها الايجابية - فان العديد من المسائل التاريخية والاخلاقية ، طرح ، في الوقت نفسه ، على البورجوازيين الفرنسيين والايطاليين . ويعيد مصر الشخصوس الربط ، بصورة فريدة في ظاهرها ، ولكنها في الواقع ، ذات دلالة ، بين مصاعب الحب وتقلبات الاعمال ، وبين الكوارث الاقتصادية والكوارث العاطفية : فالدراما تقوم بالضبط على هذا التلازم ، كما لا نقول : المصادفة . . .

كل ذلك ينظر اليه ، في « أهواء حزينة » ، بطهارة وبشاعرية حيية . فحقيقة « جياكوزو » واسلوبه يكمنان في هذه الكراهية للمبالغة ، في هذه الالام الصامتة ، وفي هذا الجانب الريفى ، الذي يكشف مأساته الخاصة في تصوير محنة اليومية ، البسيطة والسخيفة . وهي حقيقة لا يجوز ابدا البحث عنها في الدراما الرومانسية ، ذات الالوان الفاتمة ، ولكن على العكس ، في تعداد النفقات اللفظ ، في الاستعراض الممل والقاتل ، للاندية ورسائل التبادل ، والمضاربات الباطلة : فكل شيء يبدو لنا هرما ، مفعرا ، مغنا ، فلما يقتدى بابتسامة طفلة ، او باقتحام قوة فتية سليمة ، قلادة على انقلد نفسها ببراعتها .

تنزلق « مثل الاوراق » احيانا في الانفعال . ولما كان ينبعث منها امل وامكان باعادة الاعتبار ، فان المؤلف يتأثر فيها على شخصوه ، بقدر ما هو ضروري ليستدر عاطفة الجمهور ، وينسيه الواقع العارى ، الذي صورته تحت ملامح التفسخ في « أهواء حزينة » . والاسلوب نفسه لم

بعد أصيلا وصارما . لا شك إن قدرة هذه المسرحية على التأثير في الجمهور الإيطالي - وهو بحكم التقليد بورجوازي - قد تحققت ، إذ بلغت هذه المساحة من التوجدان ، حيث تعبر الرغائب وانطلاقات النفس ، عن ذاتها : حيث تود التطلعات أن تفضي إلى سعادة يومية متواضعة ، تقوم على التضحيات ، ولكن لقاء الصفاء .

في شخص « إدواردو » ، الشاب المقرف ، الذي يمثل الجيل الجديد في « الألقوى » ، من الحقيقة ، أكثر مما في « مسيمو » ، المهندس النزيه ، في « مثل الأوراق » . فإن « إدواردو » نموذج ، صحيح في العمق ، ويتصل بواقع معقد . في حين أن « شيزاريه » ، بطل « الألقوى » ، لا يسعه إلا أن يبدو لا معقولا في تفسيراته ، إذ يقول : « يجب أن أعمل . لقد أغلقنا قسم الوظائف المنزلية » ، وهو يعني بالعمل : « في نطاق الأعمال ، ليس ثمة أي مصالح مشتركة . فهناك ما هو لي أنشئت به ، وما هو للآخرين ، وهو لا يعنيني » . أنه يحلول ، يمثل هذه التبسيطات أن يخلق عذاباته .

« حقوق النفس » ، هي أيضا من المسرحيات التي تظهر الاكتئاب العميق لدى المرأة ، ثم تمردها ، إذ تطالب بحرية التصرف . وفيها يبرز العنف الأخلاقي في الزواج ، كما لم يبرز في « أهواء حزينة » . وبذلك ينهار فيها ، نهائيا ، أحد أسس عالم « جياكوزو » ، هذا العالم الذي نشأ فيه ، والذي كان ممثله ، والذي كان يتوقع له لأن المنطق العاسم (لأن البورجوازية أحبت دائما أن تحترم نفسها وتدين نفسها) .

أدب مسرحي باللغة المحكية ودrama حداثي :

إن مختلف اللهجات الإيطالية ، التي عم استعمالها وتفلت بإسهامات فنية ، تقدم لنا لغات حقيقية ، لها مصرها الخاص ، وتاريخها الخاص الذي يحدد خطا جماليا معينا ، يميز كلا منها . وإن دراسة التنتجات ، واللغة اليومية التي تمكسها ، توفر ملاحظات من شأنها أن تثيرنا حول بني البلد الراهنة . وثمة فحص يستحق مكلنا . خاصا : أنه فحص النتاج

المسرحي (الذي يتفصل عن النتاج الادبي ، ومعظمه فنانى) لانه يتعلق بالحياة اليومية للغة ، وهي ذات تطور مستمر . وان الطابع الخاص بالمسرح العامي ، يقوم بالضبط على تسجيل هذا التطور ، المعاد على المنصة ، تسجيلا مباشرا تقريبا ، ومع ذلك نهائيا . ويتم في الوقت نفسه ، عبر حاجز المنصة ، ادراكه للواقع ، في النتاج المسرحي الايطالي على الاقل ، يفوق بوضوحه ذلك الذي تحققه اللغة الادبية ، لانه يربط مباشرة بوقائع كل يوم .

في حزيران عام ١٨٦٢ ، التقي ، في « بالما » ، « جيوزيه ريزوتو » (Giuseppe Rizzotto) و « كاسيلويه موسكا » (Gaspare Mosca) وهما ممثلان شابان في فرقة عامية صقلية ، قررا اعداد عرض يستلهم احداثا وشخصيات حقيقية ، حول اعمال المافيا ومساوئها . وتدين « رجال المافيا » بقوتها المعنوية ، لمرحها المكون خصوصا ، وانراطها في المحاكاة الساخرة ، التي تقابل واقعية شعبية ، خشنة الى اشد حد ، ولكن متينة . وكان الممثلون يحتفظون منها بما يشقون ، يجددون فيها ، ويعملون ويرتبطون . وقد اصبح ، منذ ذلك الحين ، شخص « جاكينو فونشيلازا » ، في صقلية ، رمز « رجل المافيا » ، الدمى والقاسي . وان الفرق المتجولة ، التي ما تزال الى اليوم ، بوفرة ، تجوب ايطاليا ، تواصل تقديم « رجال المافيا » على انه افضل ما لديها . ولقد كان ذلك ، على كل حال ، اول اداء كبير للممثل « جيوفاني كراسو » (Giovanni Grasso) خليفة « ريزوتو » المباشر . وقام ، طوال سنوات ، جدل للتثبت ما اذا كان المؤلف « ريزوتو » او « موسكا » . ويرجح انه قام بينهما تعاون ، يستند في اساسه الى الحرية ، التي كان الممثل الايطالي يتمتع بها دائما حيال النص - وغلبا لصالحه - والتي كانت تجعل من ادائه خلقا حقيقيا .

ويميد ظهور « رجال المافيا » بأشهر ، سلم « فيتوريو برسيريو » (Vittorio Bersezio) (١٨٢٨ - ١٩٠٠) ، وهو صحفي وسياسي مشهور آنذاك ، فرقة من « تورينو » ، تمثل بلهجة « جيمونت » ، مسرحية بعنوان « متاعب السيد ترافيت » ، وهي صدى مؤسف للمتعاب

التي كانت تسحق الطبقة البورجوازية الصغيرة ، في الشمال ، في مدينة كبيرة كانت تسير نحو التطوير الصناعي . وان رسم الطباع ومجرى القصة ، رشيقتان ، رفيقتان وشاهريان ، ينزعان الى التأثير أكثر منهما الى الهزل . وقد أحرزت هذه المسرحية ، هي أيضا ، نجاحا فوريا واسعا .

تشكل « رجال الفاليا » الجذع الاصيل للادب المسرحي الجنوبي ، ذي المناخ الشعبي ، الذي يرجع انه يرتبط ، بواسطة المحاكاة ، بالدرامات الرومانسية التي تدور حول اللصوص . فان « متاعب السيد ترافيت » ، هي المنطلق لقسم كبير من النتاج المسرحي ، العامي أو الادبي ، في شمال إيطاليا ، الذي يتناول الاوساط المخرومة من البورجوازية الصغيرة ، وهو يسجل افلاساتها . فان « لايش » (Leblanche) و « اوجيه » (Augier) قديما ، دون شك ، بنية المسرحية ، ولكن روحها اصيل ومجدد بالكلية ، لانها تتعلق بشرط اجتماعي ، يرى من خلال شخص - رمز (سيصبح اسمه ، في إيطاليا اسما عاديا) . فان الواقع اليومي لهذا الشخص ، ودرصيده الاقتصادي والاخلاقي ، واذلاله ، قد أبرزت بفظظة ، وان كانت تستدر العطف . وبذلك نشأت ، في طرفي البلد ، بعيد الاعلان عن وحدته ، نظرتان واضختان ومتباينتان لواقعه الفعلي . تتسمان بلزمة حميمة تنبدي في معارضة : من جهة بورجوازية صغيرة تحول الى بروليتريا ، اذ تستبق سيورات ، ستذهب شيئا فشيئا في الساع ، ومن جهة ثانية دهماء تنزع الى كرامة البروليتريا ، تبحث عن اعادة اعتبار ، ستنفجر في حركة « الحزم » (Faisceaux) للاشتراكيين الصقليين ، الرامية الى انتزاع الاستقلال والوعي الذاتي . وان كلا من هذين الحدين يجس ، بالطبع ، الى التكبير المباشر بضرورة ، يسهل على المشاهدين التعرف بها في الحياة اليومية - استبقت وألهمت حركات مقددة داخل جسم اجتماعي ، كان يبحث عن توازن جديد ووحدة حقيقية .

ان قدر ادب مسرحي يتخذ هذا الاتجاه ، يتوقف بصورة حاسمة على شخصية الممثلين العلميين ، وتنتقل على نزواتهم ، اذ كانوا يحتاجون الى نصوص ليثبتوا وجودهم ، ولكنهم كانوا ، لو استطاعوا ، يعدلونها أو

يبدعون سواها من وحيم الخاص ، وكنوا قليلا ما يبالون بالمؤلفين ، لانهم كانوا يعرفون ان نجاحهم العملي يتوقف على التعبير عن قنهم التمثيلي ، أيا كان شكله ، اكثر منه على دلالة النصوص وأهميتها . فان « ادواردو فيرافيلا » (Eduardo Ferravilla) و « كياتانو سبوديو » (Gastano Sbodio) خنقا تطويرات مسرح « ميلانو » ، اذ جملا نصوصهما (ونسجها « محاورات ») نصب على شخصيهما وعلى وظائفهما الثابتة أحيانا . وقد اختلس « فيرافيلا » من « كلولو دوسي » (Carlo Dossi) الفصل الاول من « عائلة من الإغنياء » ، وحوله الى « فارس » بعنوان « صف العمير » . وانتهى الامر بـ « سبوديو » الى ان وضع « كلولو برتولازي » (Carlo Bertolazzi) ، الذي كان قد أطلقه ، عام ١٨٩٠ ، بمسرحية ذات فصل واحد بعنوان « مشهب من الحياة » ، في حالة من العجز عن الاستمرار في الكتابة بالعامة الميلانية (واذن من ممارسة واقعية أصيلة) ، في حين أنه كان قدم عطين ، هما « مدينتنا ميلانو » و « بريق » . فواجه اذن « برتولازي » المسرح باللغة الإيطالية : فتأملت صفاته كمنقب عن البؤس الاخلاقي والمادي ، في درامات ترككز على طبع وعلى شرط . ولكن أفضل ما لديه من وحي ، ذلك النابع من الوصف الدرامي للاوساط ، ومن اللغة المباشرة واليومية ، لم يستطع ان يدفعه الى ذواء ، مع انه خلف لنا مسرحيتين قد تكونان في عداد أهم نصوص المسرح الإيطالي في القرن التاسع عشر .

ان « كلولو برتولازي » (١٨٧٠ - ١٩١٧) ، ذلك الذي لم يكن مستعدا للتفسيحات ، والذي كان يسمى لان يعطي نشاطه دلالة تامة ، اكتشف ذاته وثيق الصلة بتلك المقلدة ، الزاخرة بالبقارة ، على وصف الحالات النفسية والشروط الحياتية في « ميلانو » ، في لغة نفعية خالصة ، تستبعد اذن الملابس والاصداء والنماذج الخارجية . وفي مسرح القرن التاسع عشر الاوربي ، فان محاولة « برتولازي » هي تقريبا الوحيدة التي تظهر ، في غير تميز ، عالما ، والكائنات التي هي جزء منه ، دون اللجوء الى سنديديولوجي ، بلت ظاهرا في نبرات « بيكه » اللادعة ، كما في المسالية ذات النمط الإيسيني ، أو في التساؤلات الناجمة عن

الوضع الاجتماعي . فان « برتولازي » لا يعني سوى الوصف والتصوير ، دون أن يساق الى ذلك بنواحي خارجية .

وفي « مدينتنا ميلانو » (عام ١٨٩٣) يبدو أحيانا ان افراد الغرابية يخونه ، وان كانت الالوان القوية وحدها تستطيع ان ترسم هذه الدراما وهذه اللوحة ، التي تدور في احياء « ميلانو » البائسة . وفي « بريق » ، كامل هو توازن الالوان ، وتصبح ملكة التصوير كاشفة ، وتبرز الشخصيات من الوسط ، دون أن يسحقها . وان قصده في وصف سيكولوجيات مرتبطة بشرط اجتماعي ، وشخص يتخبطون في وجود وفي عالم ، يشكلون عناصره وضعاياه في آن واحد ، هذا القصد ، يحققه هنا « برتولازي » على نحو كامل ، في لوحة ثلاث حيوية ملموسة ومائلة .

لن يستطيع « برتولازي » ان يحتفظ بهذا المستوى من الكمال . وستتنازل الهامة امام المقتضيات المسرحية ، والطباع المتكلفة ، التي تلامس التصنع ، وان كان ، في بدء مسرحياته ، يلتقط ، بأسطر قليلة ، بيئة ، والمكان الذي يحتله فيها شخص ما : « لولو الكاذبة » (عام ١٩٠٣) ، و « الاناثية » (عام ١٩٠٠) و « العانس العجوز » (عام ١٩١٥) .

وفي « بريق » ، تتعاضد النزاعات الداخلية والاجتماعية لمدينة في طريق التصنع ، مع الاضطراب الذي تلقيه في الضمائر شروط تطويرها . هي مدينة تستسلم لشر حميم ، لمرارة والام نهاية القرن هذه ، مدينة جلبتها حركات التمرد ، وقلق لا يمكنه ان يجد مخرجا ايجابيا ، ويسقط في التنازل والاذلال والهزيمة . فالنزاع بين « بيانكا » و « انريكو » يرتبط بالضبط بوضعهما الاقتصادي ، وبالرغبة التي تملأ « بيانكا » في العيش وفق طامعائها ، في بحبوحة تحققها بالبغاء ، بدلا من بؤس يحمية الحب . وان الاندفاع الاولى ، اندفاع وسائل الوصول ، تفوق بما لا يقاس الاندفاع الثانية ، الحب ، لو لم يتدخل « انريكو » بعنف هواه ، ليسلخ عنها « بيانكا » بصورة نهائية ، ويصطحبها معه . وقد درست الاوساط ، هذه المرة ، في تنوعها وفي تعقدها . ويرسم عليها الشخصان الرئيسيان ،

بتقابلتهما . وهكذا يقوم السعي وراء النجاح الاجتماعي ، أيا كان ثمنه ، في جملة المقومات الأساسية للسيكولوجيا الجديدة . وفي هذا المنظور ، يتكشف النزاع الداخلي .

ان نصول « الحرب » (عام ١٨٩٦) الثلاثة ، لـ « بونبيوبيتيني » (Pompeo Bettini) و « ايتوريه البيني » (Ettore Albini) ، تتقدم باقتضاب . ويدور العمل وفق منطق حديدي . وان ما يحير ، انما هو وضوح الأطروحة (وان كان ذلك ، من الناحية الدرامية ، يحل ، على أفضل نحو ، مفارقة الشخص) ، ونعني بذلك الادانة المكشوفة للوضع الجديد الذي حدث عام ١٨٦٠ . وهي ادانة لا تريد لنفسها ان تكون التعبير عن تجربة تاريخية مرة وحسب ، ولكن ايضا توجيه الاتهام للخلفاء ، بعد مضي ثلاثين عاما . وانها لتتخذ اشكالا كاريكاتورية ، تلامس الرابية المبتدلة . وان الدرس في الموضوعية ، الذي اعطاه « برتولاتري » في اولى مسرحياته ، ليصلافنا هنا مجددا ، في تصوير الواقع الدقيق واليومي ، الذي يعيا ، مرة اخرى ، على المنصة . وتفصل الشخصيات دون أي حرج رومانسي ، بتعمق يرمي الى تعرية طبيعة سلوكها المنهضة .

وكان لذلك سابقة : بعض الدرامات الحقائقية التي كانت تصف ، انطلاقا من وجهة نظر اخلاقية ، مصير شخص واطوار نموذجية تنتمي الى الطبقات العليا في ميلانو . ففي عام ١٨٨٤ : « الكونتيسا ماريا » - يقوم اضراب في خلفيتها - لـ « جيرولامو روفيتا » (Gerolamo Rovetta) عام ١٨٨٩ : « العذارى » لـ « ملوكوبازا » . عام ١٨٩٠ « آل بابارو » لـ « روفيتا » . عام ١٨٩٢ : « آل روفينو » لـ « جيانينو انطون ترافرسى » (Giannino Anton Traversi) . عام ١٩٨٢ « الاشرار » ايضا لـ « روفيتا » .

ان العلاقات بين « جيوفاني كراسو » و « انجيلو موسكو » ومؤلفيهما ، كانت هي ايضا عاصفة بعض الشيء ، لان كلا منهما كان يشذب النصوص على هواه ، ويستبدل ، في لا مبالاة ، بالردود المكتوبة ، ردودا يرتجلونها .

لو مخططاتهما . وكان المؤلفون (حتى « بيرانديلو ») يصمتون أو يضطرون للتكيف مع الممثلين . وفيما يتعلق بالمؤلفين الصقليين ، فانا نراهم ، بادية الامر ، دراميين مع « كراسو » ، ثم « هزليين » مع « موسكو » . وقد يصمت الدراميون ، ليخلوا المكان للهزليين . وفي الوقت الذي ألف فيه « جيوزيبه جيوستي - سينوبولي » (Giuseppe Giusti - Sinopoli) (١٨٦٦ - ١٩٢٣) « الحرب » ، كتب لـ « جيوفاني كراسو » مسرحية « منجم الكبريت » ، التي مثلت عام ١٨٩٥ ، بعد مضي عامين على تأسيس « كلوبالدي بوسكو » (Garibaldi Bosco) مسرحاً صغيراً في « بالارما » ، مركز « حركة الحزم » الاشتراكية . وكان هذا المسرح مخصصاً لتمثيل درامات اشتراكية ، يقصر عرضها حصراً على العمال المتنسبين إليها . فقدمت فيه درامات حول أحدث حوادث صقلية ، مثل « الصرب غير مقدوس » ، وهي مونولوج حول اضطرابات « كالتا فورتورو » ، وهكذا نواليك ، من حدث آخر . وان المسرح العلني الصقلي ، الذي كان « لويجي كابوانا » (Luigi Capuana) و « نينو مارتوليو » (Nino Martoglio) أشهر من مثله ، يبدى ، عموماً ، تكريماً شديداً « للحس المسرحي » ، البالغ القوة لدى الممثلين الكبارين « جيوفاني كراسو » و « انجيلو موسكو » . وان مؤلفيه ، حتى عندما يغدون من الممارسة الأدبية ، كما هي حال « كابوانا » النموذجية ، فانهم لا يستقلون في تلك المساواة ، ذات الطابع الأكاديمي أو الإيدولوجي . وهم لا يشغلون إلا بانشاء بني مسرحية متينة ، تساعد في ذلك ، الحقائقية التي يتناحون بها . فان « بيرانديلو » نفسه ، في أولى كتاباته ، لا يفلت من تحفظات فن مسرحي لا مخاطر فيه ، كما لوحاه اليه « موسكو » ، ويبقى يكتسبه ، فيما بعد ، اذ اكتشف أن المسرح ولده ، يقصد به ديم أشكال الرثاء الاجتماعية .

... ان دراما « الجيواننتي - سينوبولي » توفق بين التمثيل الحقائقى على طريقة « فركا » ، وبناء خشن ولكن متين ، على طريقة درامات اللصوص (انه المخطط للرومانسي الطفلية الذي يثر منه المستكين ، لأذلاله ، بالعنف) . وان بيئة المنجم الكبريتي ، وشخصها الرئيسيين كما صوروا ، تظهر

بوضوح خضوع الشخص المباشر لشرط البيئة . وان المسرحية ، وقد اربطت بتاريخ هذه السنوات ، تبسط موضوع الخيانة الطبقية وموضوع المرأة التي يجتلبها وضع ممتاز ويلتزمها . وان اللغة (الايطالية) لتعبر عن انفعالية ملتهبة .

ومنذ عام ١٨٧٥ ، كان « جياشينتو كاليينا » و « ريكاردو سلفاتيكو » (Riccardo Salvatico) قد بدأ العمل مع فرق « البندقية » ، وبعد عام ١٨٩٠ ، ارسى « ألفريدو تستوني » (Alfredo Testoni) (١٨٥٦ - ١٩٣١) في مسرحيته الهزلية « المستأجرون » ، و « اوكستو نوفيلي » (Augusto Novelli) (١٨٦٧ - ١٩٢٧) في أعماله القصيرة ، منها « الميت الصغير » المؤثرة ، القواعد لمسرح عامي ، « يولوني » و « فلوريسي » على التوالي . ولم يكن « تستوني » و « نوفيلي » ليواجهوا ممثلين كبارا . ولكن ما كان من شأنه ان يبدو ضمانا ، أصبح عقبة ، لان ذلك حال دون تأكيد مسرحهما على الصعيد القومي ، وإبقاه في نطاق الريف .

بعد نشوء المملكة الايطالية مباشرة ، ظهر الاحساس بثقل جمهرة من المسائل المطروحة على الامة . وفي نهاية القرن ، كذلك ، زلزلت انتفاضات عنيفة الاسرة الاجتماعية . وكانت تتصاعد خصوصا من الطبقات الشعبية (وانتشرت الحركة ، من « حزب الحزم » الصقلي ، الى اضطرابات « ميلانو » ، تحت علامة الاشتراكية الناشئة ، مع ان التمرد كان ، في بداية الامر ، عفويا) . وفي هذه الاثناء كانت البورجوازية قد حققت الاستقرار لشروطها وقواعدها في الحياة . وتقبل هاتين المرتطتين نتائج مسرحية مختلفة ، وجماليات مختلفة ، وممثلون مختلفون ، وتقاليد مختلفة ، ونتائج مختلفة .

واستعاد « جياشينتو كاليينا » (Giacinto Gallina) (١٨٢٥ - ١٨٩٧) النملاذج الحقالقية ، مطفا اياها بفنائية رقيقة ومؤثرة . فقد اعطى في « محدثو النعمة » (عام ١٨٧٧) ، و « صاحبة السعادة » (عام ١٨٨٨) و « عائلة العراب » (عام ١٨٩٣) ، لوحة خساسة ، واحيانا

مرة ، عن الحياة العائلية لدى البورجوازية الصغيرة ، وهو يطور بعض الموضوعات الكولدنوية ، كي يفضي الى استبطان سيكولوجي جديد ، في سياق من التحليل الاجتماعي .

وبعد بضع سنوات ، طور الجيل ، الذي تبع مباشرة جيل «جياكوزو» و « كاليينا » ، النتاج المسرحي ذا المعنى الاقليمي والحداثي ، وحاول تأليف أدب ؟ يستند الى أساس حداثي ، ويشتمل على المسرح الشعري ، ودراما المسائل الكبرى ، والمغامرة الروحانية .

ان « ريكاردو سلفاتيكو » (Riccardo Salvatico) (١٨٤٩ - ١٩٠١) ؛ في « اقراط للزينة » ، و « ريناتو سيموني » (Renato Simoni) (١٨٧٥ - ١٩٥٢) في « الارملة » و « شلق » و « وداع » او « كارلو كوتاري » ، يحملان للمسرح البندقي عواطف ذات حميمية مكبوتة ومشحونة بالحنين ، وجمال طبيعي و « هزيمة » ريفية (بالمعنى الشعري للكلمة) ، دون ان يتخطيا ، مع ذلك ، حدود ملاحظة الاجواء ، ووصف الطباع .

ان بطلي « ضائعون في الكلمات » (عام ١٩٠٥) لـ « روبيرتو براكو » (Roberto Bracco) شخصان مؤثران من يؤساء نابولي : عازف كمان أعمى ، ورفيقتة التي يتقلها ظل « دوق » تخطى عن أمها ، وابقاها في البؤس . وقد مثل « كراسو » الأعمى في فيلم « نينو مارتوليو » (Nino Martoglio) وهو أول مثل « للأسلوب الايطالي » (المختص مباشرة بالواقع ، وهو مشتق من الاصل العامي ، في أفضل نماذجه ، الشهيرة اليوم) . وان « ضائعون في الكلمات » ، بالوان مناخها القائمة والمتوهجة ، ويعتف قصتها الواقعي ، تنتمي الى أبرز نماذج لوحات الحياة الشعبية ، المتقطعة من صلب الواقع . انها المسرحية الوحيدة لهذا المؤلف التي ما زالت تستحق الاهتمام .

دانونزيو !

شاهد القرن الجديد « كابريل دانونزيو » (Gabrielle D'Annunzio) (١٨٦٣-١٩٢٨) ، ننسج ، على لحة المسرح القروي الصقلي ، مسرح « فركا » و « كابوانا » ، اشعاره ورموزه التي استعارها من شعر « ميتراينك » و « سوينبورن » ، الرمزي ، وطبقها على الملاحظة الحقائقية واللوق الفولكلوري . وسيصوغ هذا المزيج ، البارع والذي على كل صعيد ، في مسرحيتين بعنوان « آينة جوريو » (عام ١٩٠٤) و « المشعل تحت الكيسال » (عام ١٩٠٤) . فاليوم تلاشت الزخارف والبهلرج ، وتعمى التكلف والتقليدية والانتحال . وان مسرحيتي « المجد » (عام ١٨٩٩) و « أكثر من الحب » (عام ١٩٠٦) ، ذات الالهام البوزجوازي ، شهدان ، بغربة احيانا ، على تشوء تصورات ، ستصبح ، فيما بعد ، غاشية . وتظل « المعينة الميتة » (عام ١٨٩٨) و « فرانثيسكا داريميني » (عام ١٩٠٢) و « سفينة » (عام ١٩٠٨) ممارسات خطافية ، تغفلها بعض الترضيات الدائية ، الصوفية او القومية .



الفصل الثالث

نابولي، الكوميديا الإنسانية

سكاربيتا :

إن أدب نابولي الدرامي يظهر تطوراً تاريخياً غير متوقع . وهو ، حتى
العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، يسمى خصوصاً لأن يمنح الأدب
الدرامي السائد في اللغة الإيطالية أو في لهجات أخرى ، صيغة مسرحية ،
تنسجم مع الذوق جمهور نابولي . وإن الموضوعات المحلية ليست بغريبة
— حسبنا أن نذكر تنوع « بولتشينيللا » — ولكن حضورها يعود لتعريض
خارجي ، يتخذ هنا تعبيرات مميزة . وينقل المؤلفون لروح المحاكاة . وفي
نهاية المطاف ، فإن مسرحي « البندقية » و « تومسكانيا » يظان ، طوال
قرون عديدة ، قطبي جذب . وفي نهاية القرن التاسع عشر ، تقوم أكثر
الأمثلة دلالة على التمثيل الهولي — الذي تمتزج فيه الأوساط والطبائع ،
وفق التقليد الإيطالي ، على خلفية لازمة أحياناً ، وأحياناً مؤثرة — في
مسرح « إدواردو سكاربيتا » (Eduardo Scarpetta) (١٨٥٣ — ١٩٢٥) ،
الذي خلف ، في إعجاب جمهور نابولي ، آخر « بولتشينيللا » ، « أنطونيو
بيتيتو » ، وقد كان تلميذه المفضل . واضطر الظرف « سكاربيتا » إلى
تجديد مواد عروضه ، آخذاً بالاعتبار ، قبل كل شيء ، ضرورة الانتعاش .
وحاول بلدي ذي بدم ، أن يتدبر الأمر بممارسة الإبداع المباشر ، فكانت
له « جوس ونبل » (عام ١٨٨٧) ، يتعد فيها الاختراع الهولي الخالص
مع ملاحظة ملامح مميزة وميول . أنها « فارس » الجوع ، البطل الحقيقي ،
كما في لولي « استكشاث شابلان » (Chaplin) و « فارس » الصراع

العنيد ضد الجوع ، وقد هزم في انطلاقة بطولية ، بعد مصاعب كثيرة وخطيرة . والجوع في استمراريته ، المترافق بمزاج ماجن وايمانيات وطرقات عين ، حلقا لنجد انقننا ، مجددا ، ضمن تقليد « بوليشينيل » ، ولكن يومي مغاير للاحداث . وتصبح لعبة الجوع وسواسا ، تختبئ فيها ، تحت الحل الهزلي المعتاد ، مرارة الحياة اليومية ، وريبتها وملحمتها .

وسرعان ما نصبت قريحة « سكاربيتا » الخلاقة ، فبدأ يعد الادب الفرنسي اللامع ، لنقله الى « نابولي » ، وترجمه بدكاه الى لهجة « نابولي » . وفي هذه الاعدادات ، ليست بغالبية الملاحظات والشخص ، المستمدة من واقع « نابولي » : فان التعديل يمضي الى ما هو ابعد من الاصل . وثمة حالة نموذجية على هذا الصعيد : « ثلاثة بناطيل محفوظة » ، التي استعاضها حديثا « ادواردو ديه فيليبو » (*Eduardo de Filippo*) . فالكوميديا تنطلق من مخطط « ارلوكان » ، بشأن الحظ الذي يهبط تماما حيث يشتد ثقل الشرط الاجتماعي . والموضوع مقتبس من « فلوس » فرنسية الاصل ، أعاد النظر فيها « سكاربيتا » ، وأضاف اليها الآن « ادواردو ديه فيليبو » من عنده . وعندما يشاهد تمثيله ، لا يفكر المرء في فقر النص ، ولكن في الجوهر اللحمي ، الذي وفق « ادواردو » ورفاقه الى استخراجِه بوسائل بسيطة جدا : فالمتطفلون المضيرون من أجل الحصول على زيادة خمس ليرات في اليوم ، والخبز الذي يتخافه الناس من الافواه ، وساحة نابولي الصغيرة حيث يقفون كل انسان يؤس يؤس الآخرين ، ويوضح اسبابه ، كل ذلك لوحات حية ، ذات ألوان صريحة وقوية .

فيفياني :

في ختام وجود « بولتشينيل » الطويل ، نرى شخصه يلحوق في تحليل جديد لشعبه وعماساته ، يقترحه « رافائله فيفياني » (*Raffaele Viviani*) (١٨٨٨ - ١٩٥٠) بمرح ليس فهو من « روح بوليشينيل » ، في شيء ،

وإشراء عظيم من عناصر تسهم في خلق « كوميديا إنسانية » ، تكون « نابولي » مسرحها . ايسعنا اليوم ان تقدم عرضا لعمله ، في حين ان الحياة التي كان يحقنه بها على المنصة ، هي بعيدة في الزمان وفي الذاكرة ؟ ايسعنا ان نملس حكما ناقدًا على مسرح لا يتخذ مظهره الحقيقي الابتعته على الخشبة ، والذي لن يعود يتخذ بالطريقة نفسها ، التي كانت له عندما كان مؤلفه يؤديه بها ؟ فهنا فجوة إن تروم ، حتى لو جاء يوم مؤكد - في عود للامور ، يمكن منطقيا توقعه - اضحت فيه مسرحيات « فيفياني » قيد التداول ، واحتلت فيه ، في نطاق مسرح القرن التاسع عشر الإيطالي ، هذا المكان الذي يعترف فيه اليوم ، مثلا ، لكل من « بيلسي » (Belli) و « برسا » (Porta) في الشعر الإيطالي في القرن الأخير . ولكي ننتقل من مقارنة لأخرى (بقصد توضيح بعض العلاقات ليس إلا) ، نشمة ترابط لتريخي ممال ، بين « من جهة » ، « ليوبلودي » (Leopardi) وهذين الشاعرين العظيمين الكبيرين ، و « بيراندلو » و « ليفياني » ، من جهة ثانية : وهو ترابط يسعنا ، اذا ما بسطناها واورجواناها ، ان نسميه علاقة طبقية . وان العلاقة بين الإرسقراطية والبورجوازية في القرن التاسع عشر - وخصوصا في نصفه الأول - تقابلها في أيامنا علاقة بين البورجوازية والطبقة الشعبية . وكما ان « ليوبلودي » يستعيد لصالحه قسما كبيرا من المطالب التاريخية التي لبورجوازية « الانبعث » ، نرى « بيراندلو » ، في تصويره للفلاح الصقلي ، تصويرا مرجحا ومثاليا ، يوضح طبعه والجانب الإيجابي من سبيكولوجيته ، وحسه بالحياة . وان « رافائيله فيفياني » ، من وجهة النظر هذه ، يسجل مرحلة حاسمة في تاريخ المسرح الإيطالي : انها المرة الأولى التي يتبدى فيه الاسهام المباشر للخلق الشعبي (ويتحقق ذلك من ترابطه مع الوقائع) .

يقول تقليد واسع جدا في إيطاليا ، ان « فيفياني » ولد ، ان اجبر لي القول ، فوق خشبات المنصة : منصة مسرح الدمى الصغير جدا (Opera Del Pupi) ، الذي احتضن ، في نابولي كما في سقلية ، جميع الإنفعالات المسرحية .

عام ١٩١٧ ، اثر هزيمة « كابوريتو » ، أمرت الحكومة باغلاق مسارح
 المنوعات . فحاولت فرق كثيرة ، ومنها الفرقة التي كان « فيفياني »
 آنذاك يعمل فيها ، عروض المنوعات الى عرض من جنس جديد ، تنسجم
 فيه الاغاني و « الغلال المهرلية » ضمن حبكة درامية حقيقية ، تمثل نثرا .
 وفي البلد ، كانت المداخلات في مجرى هذه الحبكة ، كثيرة ، وتستلهم
 مصادر موسيقية مستقلة ومتنوعة جدا . ثم نشأت الاغنية الدرامية ،
 وهي تأليف مسرحي يستوحي اغنية واحدة ، ذات خلفية روائية ، كالتى
 عرفتها العصور الوسطى ، ويطور عناصرها وشخصياتها ، وفي هذا الجنس ،
 فلان العمل الذي بدأ به « فيفياني » نشاطه في ٢٤ لك ١ (ديسمبر) عام
 ١٩١٧ ، في مسرح « أمبرتو » (Umberto) وهو بعنوان « الزفاف » ،
 يعمل في ذاته بدايات ، قلر لها ان تعرف تطورا واسعا في السنوات
 اللاحقة .

فالغناء لدى « فيفياني » ، يملك نفس وظيفة القمة ، وخط اللرى
 في مجرى القصة الدرامية ، الذي ستكون له فيما بعد لدى « بريشت » .
 ولكن في حين ان هذا الحل يعكس ، لدى « بريشت » مقتضيات حضارة
 ووعي مسرحيين ، فهو ينبع لدى « فيفياني » ، من معرفة فريزية وعميقة
 بالجمهور ، وخصوصا بجمهور « نابولي » ، وكذلك من تضمينات رؤيته
 المسرحية ، ومن الامكانيات التي كان ، كمؤلف ، يهبها لنفسه كممثل .

ويصل نجاحه الاول ، برهن « فيفياني » عام ١٩١٨ ، على غزوة
 استثنائية . فهو يعمل باخلاص وتصميم ، سواء بوصفه مؤلفا او ممثلا
 او مخرجا ، ويسلك دائما شروء ، الدرب الجديد ، يتبعه فيه فريق من
 الممثلين الاوفياء . فقدم سلسلة من المسرحيات ذات الفصل الواحد :
 « شارع طليطة ليلا » ، و « ساحة المحطة » ، و « حي القديس انطونيو » ،
 و « شارع باريتينويه » ، و « محطة بحرية » ، و « باب كابو » ، و « ساحة
 البلدية » ، و « فندق ريفي » . وفي عام ١٩١٩ : « مقهى ليلى ونهارى » ،
 و « شاطئ سورنته » ، و « مسرح عدن » ، و « الزفاف » ، و « قبسة
 لوشيا جديدة » ، و « عيد بييد يكروتا » ، و « ريف نابولي » . وتنطق
 الدورة عام ١٩٢٠ ، بفصل ذكي من سيرته الذاتية تحت عنوان « حياة

فيفياني البوهيمية» ، يجسد فيه المؤلف - الممثل ، شخصه بالذات :
فيمثل « رافائيليه فيفياني » نفسه كما كان قبل عشر سنوات . فيتخطى
هنا إطار « الفارس » في مشروع يذكر بـ « فخييل فرساي » : أنها قصة
رجل المسرح .

والى جانب الحلجة الى التصغير من نفسه بتمثيل حياة شعبه ، كثيرا
ما يضع « فيفياني » ، كما في طباق ، الجريمة لمتعة المسرح . وكما يلاحظ
من مجرد قراءة العناوين ، فانه يلتقط اكثر الجوانب مأساوية في
« نابولي » ، ويقدم عنها لوحة ، ذات طابع جوقي ، كل ما فيها يساعده على
إبراز لحظة مأساوية في صميمها . ولكل وسط ، ولكل فريق اجتماعي ،
يصف « فيفياني » أبرز ممثليه من الشخصوس الذين يؤفغونه ، في منظور
يتيح دوما المجال لتدخل الجوانب الصريحة الهزل ، كي يبلغ ، في نهاية
المطاف ، جوهره يقوم على الأسى والألم . وتقتصر لولى مسرحيات الفصل
الواحد ، مسرحيات عام ١٩١٨ ، على رسم ملامح العناصر المختلفة لأطار
واحد . وإن تطويرها (ولنقل : مصرها) لا يزال سجيناً ، لا يخرج من
ظلاله . ويردّ العمل الى مناوشة ، والى خبر تافه .

فان « معجزة بحرية » دراما المفترين والعالم الصغير الذي يستغلهم .
فيقتلع المركب من الرصيف ، من دون « مينكو كشيو » ، الذي تأخر في
البر ، وقد اجتذبه القمار ، فيفرق بذلك بينه وبين أمه « جيمينا » .

وفي « هي القديس انطونيو » ، « صملوك » (أي عاطل عن العمل)
تخلت منه زوجته ، فيقرر اختيلار أخرى كي يواصل عيشه . وفي عمق
الخلفية ، كنيسة الرعية ، وهي تهيم عيداً دينياً .

في « ساحة البلدية » ، يطلق « باسكالينو » النار على رئيس الورشة ،
لانه كان يفري زوجته .

وفي « باب كابوانا » ، تقتل امرأة عاشقة وغيور ، بيد رجل لولت
سمعة زوجته .

وتستعيد « طريق طليطلة ليلا » و « فندق ريفي » شخصا ونصوصا
ظهرت في عروض المنوعات السابقة . وتظل الوقائع فيها من وحي الحياة
اليومية ، وإن كان ثمة روح متحفز ودرامي يتدخل دوما ليسندها : فإن
فيغياني يمرى لحظاتها العابسة ، ويقودها إلى ذروة تكشف قلق الأيام .
مع أن ما يصادفنا في « فندق ريفي » ، هو خصوصا ، بعد ظهر الأحد ،
هرج فندق ونزلاته ، يتخلله عمل طيب يقدم عليه صعلوك ، إذ يمنع
عاشقين من ارتكاب حماقة .

ويصف فيغياني « مقهى ليلى ونهاري » ، بأغانيه واهتزجه ورقصاته ،
في حزنه الصميمي . فوراء الشخص الذي يستعرضون فيه — من عشاق
الحياة إلى العاطلين من العمل الذين لا يعرفون أين يبيتون — تكمن مأساة
مدينة تنافس .

ويبلغ هذا النتاج ذروته في « الزفاف » ، ذات الفصلين . فإن
« بيبينيلو » و « ماكولابينا » يودان الزواج . ولكن القدر يحول دون ذلك .
ويفرق المرض والفقر بينهما إلى الأبد . فتزوج « ماكولابينا » تاجرا
غنيا ، هو « فنشيزيو » . وإنهاء الزفاف ، وهو احتفال غبي ، لا ضرورة
له ، يسترسل فيه العازف والمهرج « كوليتا » في حماس كلي ، يعلن أن
« بيبينيلو » يحتضر . فتهرب العروس الشابة ، وقد استبد بها اليأس ،
ويظل الزوج وحيدا ، مع العازف ، الذي ، بعد أن تلقى أجره ، يعتمد
وهو يتمنى له مائة يوم كهذا اليوم ، إذ ظل بعيدا عن المأساة ، مشغولا
فقط بجمعه وأكله . فلكل مأساته . وكل يسهم في تأليف هذا المجموع
من الوقائع والمغامرات ، والالام والأفراح . والموسيقى ترافق كل ذلك
بهذوء ، وتأتي الأشعار بمثابة خاتمة كامنة في العمل .

وتستعيد « ريف نابولي » الإلهام الريفي للتومبديا الإيطالية ، دون
أن يكون « فيغياني » وعى ذلك بصورة مباشرة . ولكن الجو المثالي قد
أقصى نهائيا ، فصالح تذكير مباشر وجوهي للحياة الحالية ، في أدق

تفاضيلها . وتتبع الحبكة ، كالمادة ، خطأ لا بأس بوضوحه ، وإيجابيا في ما ينطوي عليه من بدائية : النزاع بين اب وابنه ، حول زواج مصلحة . ويمكن ذلك من اظهار العالم المقروي في مرجه ، كما في الآلهة : ويستخرج منها « فيفياني » ملاحظات زاخرة بالنضارة ، ويثبت مختلف الطباع فيها ، ويستخدم ، في الوقت نفسه ، جوقه ليحقق لها وحدتها .

ليست « عيد بييد يكروتا » بالكلية سوى لوحة : زاخرة ومتنوعة ، ومتألقة بكل غنى الالوان والنبرات والاصوات .

في هذه المرحلة الابتدائية الاولى ، نشاهد الهيمنة الاولى لعنصر الجوقة ، تغلي المكن لتوازن بين الجوقة والمناخ ، وبين الفرد والجماعة - وذلك بالتوازي مع نمو الروح الدرامي .

وما بين عامي ١٩٢١ و ١٩٢٦ ، تركر عمل « فيفياني » على الشخص ، بوصفه فردا طبعا ، ولكن ايضا بوصفه تمبرا من وسط ، ومن عالم ، وعن شرط . وتشدد العناوين نفسها ، في معظم الاحيان ، على هذه العلاقة الاساسية : « سركه سكوليا » (عام ١٩٢١) و « خبسر تافه » (عام ١٩٢٢) ، و « صيانون » (عام ١٩٢٤) و « الرمي » (عام ١٩٢٤) ، و « هجريون » (عام ١٩٢٦) ، و « موت كرنفال » (عام ١٩٢٦) ، و « صطوك من كرتون » (عام ١٩٣٢) . فههنا عوالم قريبة جدا من « فيفياني » ، على علاقة مباشرة بتجربته اليومية . وهو يستلهم حداثا استلهم بانتباهه ، عندما يتحدث عن عالمه ، ومن الوسط الشعبي الذي ولد فيه ، وحيث ترمع . وسيستمر هذا الموقف الانساني حتى اخر مسرحية كتبها « فيفياني » بمفرده ، ولم تمثل قط ، هي « البنالون » (عام ١٩٤٢) .

ان فترة نشاطه المركزية تقلل اتساع نجاحه الى ايطاليا كلها ، والى انتاجه لمسرحيات في ثلاثة فصول . بالطبع كلن بوسع « فيفياني » ، منذ ذلك الحين ، ان يعبر عروضة المزيد من القامات والاعتماد ، وموضوعاته ،

المزید من التطوير . وبعد عام ١٩٣٠ ، طرات عليه مرحلة من الانطواء ، وأحيانا من التنازل أمام النماذج البورجوازية للكوميديا العامة . وواصل « فينياني » الكتابة والتعميل ، وأحرز دوما نتائج حية ومكتملة مسرحيا ، ولكن حدث لموضوعاته ان تكررت ، أو اعترتها التافهة ، أو غاصت أحيانا في التجرد ، ما لم تتجه نحو حلول سهلة ، ضمن نظرة أبوية الى هذا العالم الشعبي (وهي رؤية يجب القول انها كانت واسعة الانتشار آنذاك) .

تتبع « سيرك سكوليا » الخط التقليدي ، وهي تبعته مجددا وتشحنه بتوتر ، إذ تعتمد أشكال السيرك وتماثيله . فضلا عن ذلك ، فإن المنحنى الدرامي ، بدوره ، يبرز بوضوح من لوحات البيئة والأخلاق ، التي للأدب الدرامي البورجوازي ، إذ يعدد بضامنا إنسانيا جديدا : وهكذا ، يتخطى الشخص ، على صعيد الشعور ، الشرط اليأس الذي قلاهم اليه المجتمع والوجود . ولما قصد مشترك تشلوك فيه « الفجريون » و « السيرك سكوليا » ، هو اسقاط بعض المواقف الرمزي ، على المستقبل ، وتصوير المخرج التاريخي الذي كان هؤلاء الناس ، وما زالوا ، يبحثون عنه . وتلحظ في ذلك ، سمة الشعور المأساوي بالعجز ، الذي أصاب بالشلل ، في تلك السنوات ، البروليتاريا الإيطالية . ويظل شخص هاتين المسرحيتين على الحد بين الطبقة العاملة أو الحرفية والبروليتاريا الدنيا . ويتعرض لارتقاءهما الى الوعي الطبقي لانقطاع مستمر . وتظهر « فجريون » حلوسات فجري شاب تسحقه سلطة زعيمه ، وتفقد كل رجاء في الحب . ويدور العمل في مناخ يمتزج فيه الحس البدائي بالسحر ، والمجازفة الدائمة التي تبسطها الحياة ، والأهواء والنزاعات والمصالح والبرقائب ، التي يخنق بعضها بعضا . واللفة ، عامية في الغالب ، تزخر بالقوية التي طال كبنتها ، داخل نفوس بدائية ، قلما ألت التعبير عن ذاتها .

وفي « المرعى » ، تتيج اللوحة الساخرة والمترفعة ، المجال لجكم أخلاقي على النزاعات الحميمة اليومية . فإن علاقة إنسانية ملتبسة ،

واضطراب المشاعر الخفي ، يقودان الى اداة غالبا ما تصيب البريء ،
الواقع في اشراك المؤسسات .

وتصف « **خبير تالاه** » و « **الصيدون** » الحياة اليومية ، في الحالة
الاولى ، في بيئة بورجوازية صغيرة ، وفي الحالة الثانية ، في وسط شعبي .
وذلك بواسطة نزاعات عنيفة : وهنا ايضا ، يستخدم « فيفياني » مواجهة
دائمة النهاية ، كي يحدد عالما ، بما فيه من متاعب أبدية لو غير متوقعة .
فتضع « **خبير تالاه** » في المقدمة ، « **وجه أنسان أبله** » ، وهو « بريء »
يتجاوز ، بعد عذاب طويل ، اشكال الكبت لديه ، ويوفق الى كشف
الحقيقة . وفي مناخ نمطي ، تميد « **الصيدون** » رسم دراما حب مرضي ،
مع نتائج . فتبرز الشخص فيها مباشرة من طبيعة بشرية تتأكلها
أهواؤها . ويتبنى « فيفياني » طبيعة مستوحاة من « فركا » ، ولكنه
يتخطاها بفضل مجرى الفعل الدرامي ، الذي يجعل من الشخص كلها
وجوها حية . ويظل الحوار والبناء جوهريين ، مرتبطين بالطبيعة ،
وبالالتزامات التي تفرضها ، وبثقل العمل ، اليومي .

وعلى العكس من ذلك ، فإن « **موت كرنفال** » و « **صطوك من كرتون** »
تستهدفان دلالة رمزية ، خلاقة لانماط ، أدخلت الضرورة الاخلاقية تبرز
ليها . فالاولاهما صريحة الهزل ، وإن كان شخصها ، وهم مخلوقات
اجتاحتها الاوهام ويتمرضون لسقطات شنيعة ، لا يلمحون قبسا من نور
في وجودهم ، وإن كان حب الشاب والفنانة يتوقف على ربا الرجل المعجوز ،
الذي سمع بمناد على الحؤول دون . وإن المرابي المعجوز ، الذي ظن
ميتا ، يعود ليمارس ضغطه . فالهزل يتفجر في ما هو مأساوي في الصميم ،
صاخبا ، مضنيا . وتسجل « **صطوك من كرتون** » بوضوح - وربما
بوضوح مفرط - تشكيل بروليتاريا ، انطلاقا من البروليتاريا - الدنيا
في نابولي . فقد كان البطل يعيش من اساليب العنف ، من « شرعة البيشة »
التي كان البقاء فيها وقفا على الاقوى . فيقضي سنوات عديدة في السجن ،
ويفهم ضرورة العمل ، وفرح تأسيس أسرة . فيتخلى عن مهمة الصطوك .
ويبدو انه أصبح فردا من « كرتون » : في الواقع ، اكتسب ضميرا متفوقا ،

وهو يدافع عن تطلعه ضد كل خطر خارجي ، بثمن تضحيات صعبة على كبريائه . وكما هي الحال دائما لدى « فيفياني » ، وقد يجوز لنا ان نقول : اكثر من أي وقت مضى ، فان الطبع المركزي وتطور الموضوع يرتكزان على بنية متينة . ومع ذلك ، يستشف فيها تصنع المهنة ، والقصد الذي يتغلب على الطبيعي ، على الرغم من كمال الرسم .

ان « فيفياني » ، وقد بلغ هذه النقطة من عمله ، وحول بعض مبدعاته التعبيرية الى زناية ، في اطار نشاط مسرحي لا يزال ، مع هذا ، فزيرا ، سيواصل انتاجه ، ولكن دون ان يستطيع الافلات من انحدار لتويجي .

ديه فيليبو :

يستلهم « ادواردويه فيليبو » ، منذ بداياته ، موضوعات « ادواردو سكلريتا » ، ويطور منها ما كان هذا الاخير قد تخيل ، ثم اعمل الاهتمام به ، بعد ان اهتمد النتاج الفرنسي . فقد ولد في « نابولي » ، في ٢٤ ايار من عام ١٩٠٠ ، وبدأ في سن مبكرة ، التمثيل في فرقة « سكلريتا » مع اخيه « بيبينو » (Peppino) واخته « تيتينا » (Titina) . ثم التحق بالفرقة العامة التابعة لـ « مسرح نابولي الجديد » (Teatro Nuove di Napoli) . وفي عامي ١٩٣١ - ١٩٣٢ ، ألف ، مع اخيه وأخته ، فرقة « المسرح الهزلي » (Teatro Humoristico) وقد اتمدوه بأنفسهم بنصوص جديدة ، ولا سيما « ادواردو » . وفي عام ١٩٤٣ ، انفصل عن اخيه « بيبينو » . وظلت أخته « تيتينا » الى جانبها حتى عام ١٩٥٠ .

ان هذا البحث عن شكل مثالي ، الذي نشده جماليات بداية القرن العشرين ، والبحث عن دلالة ميتافيزيقية ، تفلوت وضوح التعبير عنها بعد الحرب العالمية الاولى ، او البحث عن « الغرابة » ، ان كل ذلك أحل « ادواردو » محطه المطلب الاخلاقي ، وهو يعبر عنه بفحص السيكولوجيات

والطباع ، كما يحولها الوجود . ويكتشف « ادواردو » تطورها في اللغة المباشرة ، لغة المعارضة والبوح ، والبغض والحب ، والغيرة والتملك . وهي تمكس مسارا تاريخيا ، ومرحلته الراهنة ، التي تتسم بالامتصاص التدريجي للمادة الشعبية في اطار من البورجوازية الصغيرة .

ان مسرحياته الاولى تؤثر مسرحية شخص على هامش المجتمع ، يريدون استرداد المكان الذي يعتقدونه من حقهم . فنحن هنا بازاء تنازل اخلاقي ، حتمه تنازل تاريخي يبدو ، في نهاية المطاف ، ان هؤلاء الشخصيات يتمرّدون عليه . وقد تم تمثيل تجربة « ادواردو سكاريتا » المسرحية في عمق ، ولكن دون الملمس بحقيقة الرسوم السينمائية . وهي تجربة اخذ بها بوصفها امرأة لمطالب الجمهور ، الذي ظل وفيها جدا لـ « سكاريتا » . وان نجاح « ادواردو ديه فيليبو » العظيم ، يعود بالتحديد الى انه يصور بعض الوقائع التي يعانى منها الجمهور مباشرة ، مما يتيح له ان يقيم معه اتصالا مباشرا .

يتسم « ديه فيليبو » في اولى كتاباته ، بطابع يتأرجح بين التشردية والفارقة . فقد لوحظ منذ عام ١٩٢٠ ، في مسرحية ذات فصل واحد ، بعنوان « صينيلية هناوية » - وهي « مقطوعة » هزلية ليس الا - أصالة مخيلته ، ولا سيما نزعتة المرح : « انه مرح مشير » ذو نوع فريد جدا ، فيه من الألم أكثر مما فيه من المراحة ، ومضحك في استعطاف . فما زال ظل « بيراندينو » بعيدا ، وان كانت « اللباس الجديد » (عام ١٩٣٦) مستمدة من احدي قصصه . فقد كانت طليعية « مسرح نابولي الفني » ، بالارتقاء اللامعة ، تنتمي الى عصر آخر . فان « ديه فيليبو » يعطي تصويرا حيا وحادا لقطاع انساني ما .

وهو يعرض ، خصوصا ، طين وصف المصائر والكوارث . ويحاول بعد ذلك ، وفي لباقة وتواضع ، ان يعطي تفسيراً عنها .

ان مسرحيات « رجل ورجل ظريف » (عام ١٩٢٢) و « سيك - سيك الساحر » (عام ١٩٢٩) و « قل له دائما نعم » (عام ١٩٣٢) ، ليست سوى « فارسات » ، ولكنها فلوسات بكل معنى الكلمة ، زودت بجميع الامكانيات الكامنة في هذا الجنس . ويرجح انها كتبت على الاغلب دفعة واحدة ، في شكل حر ، ولغة لتلاني قدر الامكان الحياة اليومية . وهي تسجل ظهور الاخوة الثلاثة « ديه فيليبو » على المسرح ، وهم في كلل موهبتهم ، يستسلمون لقبة التخيل الغريبة ، ولتلوقهم للوجود ومفاجأته .

ولقد كانت « الميلاد في بيت كوييلو » (عام ١٩٣١) اول نجاح كبير لـ « ادواردو » مؤلفا ، ولثلاثة « ديه فيليبو » ، ممثلين . وكانت ، في الحقيقة ، مسرحية ذات فصل واحد ، وجدت امتدادها السليم في فصل ثان ، ثم انقلت بفصل ثالث حشوي . فيعطينا الفصلان الاول والثاني ، اروع ما في فن « ادواردو » : فيظهران حسه وشخصيته الفنية . ويجد مرحه نقطة توازنه في شخوص هذه المسرحية ، الذين يبدون على درجة عظيمة من الالفة مع مؤلفهم (ويقال ان « ادواردو » صور جده ، في شخصية « لوقا ») . ولا يستمد وسائله الا من التجربة المعاشة ، ومن استعداده الفريدي لنقل الحياة الى المنصة ، وللتصوير الموضوعي لعالم ، ولأله الخفي . وتقوم تقنيته على استعمال كلمات الحياة اليومية ، الخشنة ، وعلى انشاء تسلسل منطقي بين الاحداث ، بحيث يكشف الطباع والازمات لدى الجماعة العائلية كما لدى الفرد . وتكمن أصالة « ادواردو » في انه يكشف في ما هو أبعد من « الفارس » ، المعطى الحقيقي للشخص . وذلك خلال نقاش ونزاع بين الطباع ، بما فيها الاخطاء ، التي تكرهم عليها الحياة ، ولكن في توتب ينشد منه في وضوح ، تطلع محلم : مفارقة الميلاد التي يبينها الشخص الرئيسي في عناء بالغ ، وهو يسمع من يردد له باستمرار انها غير مستحبة . ويمبر من التعارض بين الطروح العميق والواقع غير المتبدل ، في سلسلة من الامسات السيكلوجية الذكية . وعندما يرسم موقف ينطوي على كارثة اخلاقية ، يستعيد الشخص ، على فجأة ، اسباب الحياة . « فقد كان « لوقا كوييلو » يرى

في العالم لعبة فضحة . وعندما أدرك انه يتوجب عليه ان يلهو بهذه اللعبة ، لا كطفل ، ولكن كرجل .. لم يستطع . فان « لوقا كوبييلو » يلعب ويضحك ، فرحا بالفرح الذي تمده به مفارقه ، حتى حانت اللحظة التي شعر فيها بأن خبطه وهوى ابنته يتبدلان في عنف . وعندها مضى قدما الى لقاء الشلل والموت . فقد قتل لبراءة « لوقا كوبييلو » ان تعرف الادانة والهزيمة . فهذا الشخص وسواه ضماف وشبه عزل امام الوجود . ويتردد المرء في اعتبارهم مدنيين . فقد اجتاحتهم الشقاء نتيجة الظروف عينها التي زجوا فيها : من يؤس وجهل الخ .. فهم دعى في ابدي قوى تفوقهم ، من رجال او أحداث ، ولكن - وهنا تكمن العبرة - ليس الى درجة عدم استشراف مخرج ما ، ونهاية مؤثرة ، تستمر فيها المودات والمناصر .

ان البناء الدرامي لمسرحية « لا أدفع لك » (عام ١٩٤٠) لا تشوبه شائبة . ويسلرع الى خاتمته وسط المؤثرات الهزلية ، والمفاجآت بما يرافقه من أشكال العنف والصمت ، دون ان يتسنى للمشاهد الانسلاخ عنه ، وقد جرفه بفرايته . فمحور المسرحية يدور حول الشفغ بالانصياب ، والمفرمين به وضحاياه ، وأصحاب الحظ . صحيح انها تقوم على الحبكة المعتادة التي ترى ، حسب التقليد ، حبا محاربا يبلغ غايته ، بعد أعتى المصائب . ولا مبرر لها الا كلبرعة وخط موجه ، كي تصف في مودة صادقة ، هوى اللعب ، الذي يعرك ، منذ زمان بعيد ، مختلف طبقات السكان في نابولي . وان شخصا متميزا ، ذا ملامح بارزة ، يطن حقوق هذا الهوى وواجباته ، وأفرجه ومثالبه : هو «دون فردينانلو كوالبولو» الملقب بالراس العنيد لتعنته القبي ، وهو مدير مكتب ياغصيب ، يلاحقه سوء الطالع ، فيما هو يصمم على اقتناص الفرصة ، انى كان مصيرها . ولا يقتصر المخطط الى امكثات . وقد هولج بطريقة واقعية ، ولكنه مشحون بالمرح في سلسلة من الابتكارات المسرحية الزاخرة بالبراعة .

تمة مسرحية ألفها بالتعاون مع « ارمانلو كروشييو » (Armando Craxio) بعنوان « الثروة بعرف كيب » (عام ١٩٤٢) .

وهي لا تفتقر الى قوة . وقد لا يكون من الصعب ملاحظة ثمرات البنية والتقليد ، فيها ، على صعيد المواقف والطباع معا . وهي « فلوس » ايطالية خالصة ، مبنية على معطيات مصطنعة ومصادفات . وقد رسم الشخوص فيها رسما سطحيا ، وهم يفدون من مخططات قديمة ، هي مخططات « بولتشيونلا » . ولكن المسرحية تحمل الى المنصة ملحمة صغيرة حول الجوع والبرد ، لها سماتها الخاصة ، التي تبرزها ابتسامة متشنجة غريبة ، تخفي كل تأثر ، وترتبط بموقف القناع ، « الموضوعي » ، الذي لا يعرف المجاملة .

وفي عام ١٩٤٢ ، قدم « ادواردو » « الوارث » ، بنتيجة تداني الكلاوة ، ولم يقتض لها ان تحول الى نجاح كبير الا بعد ست وعشرين سنة . فان « ادواردو » يقدم فيها ، وفق حبكة سريعة واحادية النقط ، نقدا لاذعا ، ساذجا للاحسنان ، يحاكم به — ولم يكن ذلك متوقعا منه — الاخلاق السائدة ، اي ذات الإلتهام الكلاوليكي رسميا . فان « ادواردو » ، يؤزم ، بواسطة شخص فريد بالكلية ، التعاليم التي يدعو اليها الانجيل ، قليلا او كثيرا ، حول حب القريب وعمل الخير ، فيبرهن على رئائها الاساسي . ويظهر خصوصا الطريقة التي تخفي بها ، في الواقع ، النوايا الطيبة . التي يعلوها التعليم الانجيلي ، مصالح حقيرة ، اقتصادية بصورة عامة . ويحتفظ تقدمها بشيء من الفؤاديل ، ويتركز الانتباه على طبع هو طبع الشخص الرئيسي ، الذي يستسلم للاستغلال ، يمارس باسم المحبة ، في الوقت الذي يمي ذلك بوضوح . فان « الوارث » تخفي ، تحت مظاهر التمثيل الهرلي ، المرتبط بواقع واضح ، مادة يمكن وصفها بثورية ، لانها تزول الاسس ذاتها التي تقوم عليها الحياة الاجتماعية ، منذ الاف السنين . وهنا وهناك ، تظل هذه المسرحية القصيرة في نطاق المجاورة ، دون ان يسيء ذلك الى المقصد الاساسي ، الذي يتحقق في تصوير حالة . ومن الواضح ان هذا التحذير ، ابلان ابتداءه ، لم يكن فهمه بالامر الممكن . ولكنه ، فضلا عن ذلك ، قيس له ان يصادف عداء لانواعها . وكان امرا منطقيا ان يعبر عن ذلك في اشكال تافهة ، ليس في ظاهرها ما يسيء . وقد بات اليوم ذا اهمية اساسية ، لانه يطرح سؤالا

مكتشوفاً ومقلداً أكثر من أي وقت مضى : السؤال الذي يدور حول سلوك
للإنسان، لا يتبدل، في حين أن اكتشافات عبقريته تتوالى بإيقاع مذهش،
وتفلت من سيطرته . وسنسمع ، بعد « الوارث » بسنوات ، من يقول :
إن الجحيم ، إنما هو الآخرون ، أو هو الإنسان في ذاته . ولكن « إدواردو »
كان قد تصور العلاقة مع الآخرين على أنها علاقة يجب
أن تظهر على حقيقتها ، وتجرد من اقنعتها الأخلاقية . وكان قد فهم ،
إلى ذلك ، أن شكلاً تقليدياً ورائجاً هو أفضل السبل لاقتراح سلسلة من
الاكتشافات ، ومواجهة واقع ملئوس ومختبر ، بصورة مباشرة .

إن المقال السابق في مسرحية « نابولي الثرية » (عام ١٩٤٥) ، يوفق ،
دون علم منه ، إلى تعويم أسرته — أقله حتى لحظة سقوط الستارة — بعد
أذ انجرفت في التعامل مع السوق السوداء ، وكادت أن تفرق . ولكن
المشاهد يؤثر ، أبان العرض ، الفوضى المتممة السابقة ، على اعتماد حل
مفعل سلاج . فالعرب وأهوالها بلبت « إدواردو » . وإن تلميحاته ،
لدى عرض « نابولي الثرية » ، الأول ، إلى واقع ميزال لاهبا — خصوصاً
في الفصل الأول — أحدثت انطباعات عظيمة . ولكن الكوميديا لم تكن موفقة
جداً في تقديمها ، وقد يكون الموضوع وثيق بعلم أفضل في الفيلم الذي
أخرجته منها « إدواردو » نفسه . فقد ظهر في إحدى لحظات المسرحية ،
بمفرده على المنصة ، والتي في مواجهة الجمهور ، خطباً أخلاقياً راجحاً
بالخزير . فكيف لا يقتدر له ضميره ونوابه الطيبة ؟ ولكن منذ هذه
اللحظة ، سجل عليه اهتمامه — الفاضح أحياناً — بتحويل عمله المسرحي
إلى أداة جدل أخلاقي .

وإذا ما استثنينا المحطات الثلاثة ، التي يريد فيها تقديم المبرر (وذي
تتفق مادة مع خاتمة الفصل الثالث) ، فإن مسرحيتي « أشباح لعينة »
(عام ١٩٤٦) و « السيدة فيلومينا » (عام ١٩٤٦) تعتبران ، بحق ، عطين
يتسمان بفنائية حيية . والشخص يحطون في ذواتهم مأساة يصرفهم
وظرفهم . التي يستمد منها صراخهم — المادي ، ولكن المعنوي أيضاً —

من أجل البقاء ، شرعيته . وعلى الرغم من الوان الرثاء والضغط ،
فإن الرباط العالي يعيد فيها اكتشاف مبرر وجوده ، والقانون الذي
يحكم انفصاله .

وفي « اشباح لعينة » ، ثبت « ادواردو » رؤية للحالة النفسية
المعاصرة ، إذ تحول نظر بطله ، الذي كان يريد أن يكون سلاجاً وطيباً ،
إلى نظر مهلوس . فإن القدر يضطهد « باسكاله لوجاكوفو » ، الرجل الذي
يصارع الاشباح ، ولكنه يصنم على عدم الاستسلام له . وتتفاقم
مذاهبه ، ويلاحقه الرجال المحيطون به ، فيغوص في تقلبات فوضوية غير
معقولة ، وينقسم كل رابطة وكل مبرر للعيش ، ويذهب الدليل والشر في
كل مكان ، ويتكاثران ، ولكن « لوجاكوفو » يدعوها شعبين ، لأنه يعلم
أنه ، بعد هذا القدر من الاضطرابات ، سيأتي حل ، في النهاية ، يمكن أن
يوفق به ، وأن الحياة ستواصل العيش ، أيا كان اليأس الذي يستبد
بك . ويكشف حوار مع جاوريسكو قبائله ، حكمته وعزاه حيال أهوال
الحياة . ويرفع طرفه الكتيب ، ويجعله في جميع الاتجاهات ، وهو
يزيح آخر ما تبقى من غلالات .

إن عبرة « الفيلومينا » بسيطة ومستهلكة : « الأولاد هم
الأولاد » . وإن « فيلومينا مارتورانو » لتكشفها منذ اللحظة التي تصرخ
فيها ، وهي راكبة أمام هيكل صفرى للمراء ، في زاوية أحد الشوارع
بالقرب من ألفا : « قولي لي ، ماذا يجب أن أفعل بهذا الطفل الذي
أحطه ؟ » . فتجيبها المراء ، وخصوصاً شعور عميق ، بأن الطفل
يجب أن يعيش . وأنه يجب أيضاً أن يعيش الأطفال الآخرون ، الذين
قد يولدون فيما بعد ، عندما يستضطر « فيلومينا » لأن تبيع ذاتها ،
بعد أن تكون سقطت من يؤس لآخر . فيجب عليها أن تنقل أطفالها، وإن
توفر لهم حياة كريئة ، ومهنة ومستقبلاً . ولقد أفلست ، منذ عشرين
عاماً ، علاقة مع شاب غني وشهم ، استهوته ذات يوم الجنيد واللعب .
وظلت وفية له ، تخدمه وتختس منه في سداجة ماتحتاج إليه من أجل
إنائها الثلاثة . ويغرم عشيقها ، بالطبع ، ذات يوم ، بمرضة شعبة ،

وينوي الزواج منها . وعندها تنمرّد « فيلومينا » ، وتستعد لشئ
اشكال العنف . وتكشف علاقتها للخطيبة الشابة ، فتحبط الزواج .
وتعترف لعشيقتها المدهول بأن لها ثلاثة أبناء ، اخفت وجودهم عنه دائما ،
واحدهم منه . ايهم ؟ سوف لن تبوح « فيلومينا » بذلك ابدا ، ايا كان
الشن ، كي تتجنب ايثار الاب الانلي . ومع ذلك ، فلا بد من تسمية الابناء ،
وقد باتوا كبارا ، وبات من الضروري اطلاقهم على الوضع . فتقام اخيرا
مراسيم الزواج ، وتنشأ عائلة وسط الفرح العام ، كما درجت العادة في
كوميديات الزمان الاول . لقد انتصرت « فيلومينا ملرغورانو » في معركتها :
فالاولاد هم الاولاد . وانجرت المسرحية مهمتها في نزاهة ومرح ، وفي حقيقة
درامية بسيطة ومباشرة ، جسدها في امالة أداء « تيتينا ديه فيليبو » .

وفي عام ١٩٤٧ ، اصيبت أكثر الطبقات حيوية ، في ايطاليا ، بتقهقر
اخلاقي رهيب ، وبروح الاستسلام . لعبت مسرحيتا « ادواردو »
اللاحتقان : « الاكاذيب ذات السيقان الطويلة » (عام ١٩٤٧) و « الاصوات
الداخلية » (عام ١٩٤٨) ، من هذه الترددات وهذا اللدباب ، في شكل
شخصي خالص ، ييلو معه ان الحاجة المرة الى البوح ، قد حلت محل
ضرورة التصوير الموضوعي ، واخلى فيه ، في الغالب ، الالهام الصادق ،
المكان لهاجس التوجيه الاخلاقي . وازدادت هذه النزعة بروزا في
« السحر الكبير » (عام ١٩٤٨) ، حيث يتيه المؤلف في فلسفة غامضة ،
وفي طرح نظري بلرد . وقد عولج في « الخوف رقم واحد » (عام ١٩٥٠) ،
الموضوع الكبير ، موضوع الخوف ، الذي يثيره عموما احتمال نشوب
حرب ، في ضعف وسطحية .

وشينا فشيئا ، تحرر « ادواردو » من هذا البحث الفلغض . وفي
« اسرتي » (عام ١٩٥٠) ، وخصوصا في « ثروتي وقلبي » (عام ١٩٥٥) ،
نجح في اقامة الصلة مجددا مع الواقع ومع حياة المنصة . وفي « ثروتي
وقلبي » ، يختم الروح القديم ، روح قصيدة العرس والزواج ، لوحة
لبورجوازية نابولي الوسطى ، في فيه من الحبور والسخرية البريئة .
فان الحب يفتح جميع اشهرته للريح ، كما يشير العنوان الى ذلك في مكر ،

عندما تدغمه ثروة جيدة . فيبسط « ادواردو » في واقعية ، الحسن
الراهن بالحياة ، والرابط الذي لا ينقسم بين المشاعر والمصالح ، والتطلعات
التي يبيتها حتما كل موقع اجتماعي ، وكل اندفاع وجودية . وان
المشاهد ليجد نفسه ازاء بناء درامي متين ، ولطويز كثيف وغني
بالاحتمالات ، يقوم برصدا ما بعد حربنا ، فيدل مجتمعا هادئا الى شروبه
ونقائسه الاخلاقية الخطيرة ، ويهيئه لفحص ضمير موضوعي .

في « السبت ، الاحد ، الاثنين » (عام ١٩٥٩) — ثلاثة فصول ، لكل
يوم فصل — يؤلف « ادواردو » ، من زاوية مضحكة ، مرثاة للحب ، وقد
عولج في جوانبه العادية . فينسلب العمل ، طوال الفصول الثلاثة ، على
الطريقة التقليدية . ويتألف كل فصل من مقاطع مسرحية صغيرة ، تتجاوز
مثل قطع الموزاييك . وترامى المعقولة دوما بضناية ، ان في الاحداث او
لدى الشخصوس وردودهم . وان ذلك ليحرم المسرحية من كل تكة
روائية ، ويشدها الى اكتشاف « تشيخوف » في ميدان البناء الدرامي ؛
لغة « تركيب » للواقع اليومي ، صيغ باتقان ، تكشف معناه .

وفي « مختار حي سافيتا » (عام ١٩٦٠) ، يحقق « ادواردو » مقصده
على نحو تام . فيواجه فيه واقعا يطوقه اذ يسلب عليه النور ، فيظهر
نتائج يمكن اعتبارها ، في الواقع ، ثورية اخلاقيا ، على انها ثورة الحسن
السليم (ثورية ربما لانها بالتجديد تنتمي الى حكمة شعبية قديمة) .
فان مبادئ العمل لدى « دون انطونيو » تنطلق من الحياة اليومية . فلا
يمكن « للمدالة » ان تميز بين شهادات مزورة وصريحة ، بين الدين
يعرفون القانون ويعرفون الافلات من سيطرته ، والبسطاء الدين ، على
العكس ، ينسقطون ضحايا له . وكيف السبيل الى التمييز بين حسن
النية وسوءها ؟ ليست سوى عدالته « هو » . تستطيع ذلك ، تلك التي
لا تنقيد بتد القانون ، ولا تصغي الى شهادات زور . وتختتم الدراما
بنداء الى واجبات الضمير ، وإلى لفظها الحاسم في الحياة ، يطرح في
الوقت نفسه ، سؤالها . ويظل الخاتمة باستمرار على صلة بواقع
كل يوم ، تترجمه بصورة طبيعية الى حياة مسرحية ، وتستخدم ، لهذا

الفرض ، مختلف الاشكال والدلالات : من الابعائية الى الحركة العادية ، ومن الصورة الفنية الى النفس الهزلي ، القوي التقطيع . وان بساطة الاسلوب لتقود العمل الى سبر حميمة الشخص ، الذين هم مرايا الحاضر وقياسه .

وفي « ابن بوليشينيل » (عام ١٩٥٧ ، وقد مثلت عام ١٩٦١) . يجري « ادواردو » طعاما جريشا بين تصوير الحياة في نابولي ، ورمزية ذات اصول تاريخية ، في خط « فريهرن » (Verhaeren) و « ماياكونفسكي » (Malakovski) . وان واسطة هذا الانتقال هي الدلالة المنسوبة الى القناع (خصوصا قناع « بولتشينيل ») . فالقناع ، في نظر « ادواردو » ، مرادف للخبث والتستر ، والدلالة . فقد اضطر « بولتشينيل » ، وهو رمز شعبه ، الى اعتماد القناع ، كي يقاوم (داخلية) استبداد سيده . ولكن الازمنة تتطور . فان ابنه « جون » ، الذي عاد من اميركا ، واكره على خذمة « البارون فونا - فونا » ، يجد نفسه بدوره امام خيارات محددة : ولكنه يرفض القناع ، ويريد ان يستعيد وجهه نقيا ونظيفا ، بانتزاعه الحق على الصلح . وليس ثمة قوة تستطيع ان تفترض سبيله . لقد مضى زمان « بولتشينيل » . وتلاحق احداث المسرحية في سلسلة منطقية متماسكة ، حتى في جوانبها التي يمكن تسميتها بخلوقة ، اي وليدة الخيال والحلم . والعبرة لتلك بسهولة . فتحت ظلمة الاحداث والتموجات المرحية ، تختبئ الحقائق المرة التي اكتشفها « ادواردو » في محيطه . ويظروا هذه المرة اضطراب على البنية المسرحية : من ايماليات وظهورات وألعاب متنوعة .

مع الكوميديا الموسيقية « توماسو الامالي » (١) (عام ١٩٦٢) ، يبدو ان « ادواردو » يريد ان يتحرر من الالوان المعتدلة والحلوة ، التي عرفها أبرز نتاجه ، ويواجه موضوعات أرحب أفقا ، وذات بعد تاريخي أو سياسي ، بواسطة شكل لم يعد دراميا بالمعنى الضيق للكلمة . فثمة ،

(١) نسبة الى « امالي » ، وهي مرفأ ايطالي الى الجنوب من نابولي . (لترجم)

في ثورة القائد النابوليتاني « ماسانييلو » (واسمه الحقيقي « توماسو آنيلو » ١٦٢٠ - ١٦٤٧) الكثير من الجوانب التي يصعب توضيحها . وان « ادواردو ديه فيليبو » ، اذ ابدع سلسلة من اللوحات الثيرة ، افقد ، في مهارة ، الابتكارات المسرحية ، والنبرات التي تضفي الانفعال على الحدث الثوري . وتبنى موقفا ساخرا ، صريح الانصاف ، وقد غلب عاملان اساسيان : على صعيد البناء ، تقدم مسرحي قلاد على الالة الاهتمام حقا ، وعلى صعيد البطل ، التعقيد السيكولوجي . فان « ماسانييلو » ، كما صور هنا ، ينطوي على مساحات ظليلة واسعة ، وقد ظل في طور المشروع . كما تصادفنا ، من ناحية أخرى ، بعض التناقضات لدوق العرض الاستعراضي .

وفي « العقد » (عام ١٩٦٧) ، يعالج « ادواردو » موضوعا ، كان قد تصدى له مرارا ، ألا وهو ان المصلحة الاقتصادية تشرط ، في نهاية الامر ، مجمل السلوك الانساني (هو نوع من « المادية السيكولوجية ») . وليس البطل سوى « ادواردو » نفسه ، في أحد تحولاته الكثيرة : أي هو مكتشف ، بالغ العقلانية ، للبنى التي تحكم المجتمع ، يسمى الى استخدامها في سبيل وجوه الحاضر ، وتسخيرها لصالحه . ولا يستخدم « ادواردو » هذه المرة ، لهجة « نابولي » ، ولكنه يواجه العصر الحاضر مباشرة ، واذن لغة مشتركة ، تتحول بتأثير تطور « إيطاليا » الاقتصادية ، الى لغة جديدة ، دوما من طريق امتصاص اللهجات المحلية ، وتحويلها . وان ابن الشعب ، بفعل ارتفاع مستوى حياته ووعيه الجديد لامكانياته ، ينزع الى تسليق السلم الاجتماعية ، الى المدى الذي تتبعه له حدوده . وهو يرى خلاصه في الحسين قوي لوارده المادية . ووسط هذا الاختصار ، يتدخل الشخصيات الرئيسية بوصفه رجل أعمال : فيسخر الاموات والقيامات ، والعقود والوصايا ، في معظم الاحيان ، لصالحه . ويبلغ من البراعة ما يمكنه من حمل الآخرين على الاعتقاد بأنه يملك قوى خارقة . ونحن بصدد تحقيق مجتمع الرفاه ، في مرحلة ايجابية من بعض الجوانب ، وان ظل مرتبطا بالبنى الكلاسيكية . ويعطين شسخص « ادواردو » ، في وضوح ، أنه لا يمكن تغيير الطبيعة البشرية للمصلحة ،

اذ هي تخضع لقوانين النوع الاساسية . وان منطقها لواضع الى حد ما ؛
وان كانت الدوافع المسرحية تتشابه احيانا .

يستخدم « ادواردو » في مسرحيته الاخيرة « الصرح » (عام ١٩٦٩) ،
رمز الصرح ، كي يودع نهائيا مفهوم الوطن ، والنزعة العسكرية
والانفعالات القومية المثيرة . وقد يبدو ذلك احيانا ، انه يوفر ذريعة
لرسم معقد لطباع تربط بمصر واحد ، رسما تتبارى فيه المعقولة
والبراعة في فن التصوير . وجاءت النتيجة وصفا كاملا ، على الصعيد
الفني ، للسيكولوجيا الخاصة بكل شخص ، بعيدا عن كل ما يمكن ان
يتراكم عليها .

يبقى تأثير نتاج « ادواردو ديه فيليبو » مقصورا على اطار محدد
جدا ، وهو ، على كل حال ، يميز أسلوب حياة ، بات اليوم واسع
الانتشار ، ويجري ، في هذا الاطار ، تحليلا ذا خلفية اخلاقية ، تتضح
فيه العلاقات التي تنشأ في رتابة الوجود اليومي ، حيث تظهر شخوص
معقولة ، بتقلبات داخلية معقولة ، ما بين الجنان الاربعة التي تدور فيها
الحياة اليوم ، في جوانبها العائلية . وتقوم حيويته المسرحية على انه
يحمل على ملاحظة الماسي الحميمة ، خلسة تقريبا ، من خلال هزل حوار
مستمد من الاستعمال المشترك . وتحت معطيات قد يمكن وصفها
بصحفية ، يلحظ بزوغ لحظة تاريخية في السيكولوجيا الجماعية . فان
ابداع لغة محكية ، جديدة وكثيفة ، يتيح ظهور اللغة الإيطالية الوسط ،
تلك الصيغة الحديثة جدا لرجل الشارع ، الساعي - في حمية وغموض -
وراء صفاء يمكن تصويره لأول مرة ، ويمكنه الا يظل سرايا ، وينسف -
يا لسخرية القدر - سائر القيم الاخرى . وان ملاحظة « ادواردو » هذه
لتضحى ملادة درامية لاهبة ، دون ان يسبب ذلك تلاشي المخلفات الاخلاقية ،
ومعها ، الضمير .

الفصل الرابع

لويجي بيرانديلو واتباعه

بيرانديلو :

عرف « لويجي بيرانديلو » (Luigi Pirandello) (١٨٦٧ - ١٩٣٦) حتى نهاية الحرب العالمية الاولى ، حياة منطقية وقائمة . فقد ولد في بلدة « اكريجانت » (١) ، في بيت ريفي يسمى « كاو » ، وتبع دروسا نظامية ، وحصل على الدكتوراه في « يون » ، باطروحة حول لهجة « اكريجانت » . وطوال سنوات مديدة ، انصرف الى التدريس وعمله القصصي . وما بين عامي ١٩١٠ و ١٩٢٠ ، تحول ببطء الى كاتب مسرحي ، وبعد ان هدأت الاحتجاجات العنيفة التي استقبلت جدليته المسرحية ، انتزع النجاح والشهرة ، في بلده وفي الخارج على السواء . وايد الفاشية ، باسم الارادية والواقع ، بالطبع ، لم تنقطع الوان سوء التفاهم والارتياب ، المتبادلة . واخذت قريحته الابداعية تنضب بعد عام ١٩٢٥ . واستطاع ان يدخل امراهه مصحبا عقليا ، وهي مصابة بالجنون ، وقد كان عاش بجوارها كلبوسا مأساويا . وتجهول في جميع أنحاء العالم ، في سبيل عروضه المسرحية ، مع فرقته التي كانت « مارتا آبا » (Marta Abba) ممثلتها الرئيسية . وعندما وافته المنية ، نقل ، هملا برغبته الصريحة ، مع الفجر ، على عربة الموتى الخاصة بالفقراء ، واحترق جثته .

(١) مرفا على الساحل الجنوبي من صقلية . (الترجمة)

يجب البحث عن نشوء مسرح « بيرانديلو » في نثره الروائي . وفي محاولة حول أصول المسرح الايطالي ، أكد « بيرانديلو » انها تكمن في كتاب « الايام العشرة » « الديكاميرون » (٢) ، لان كل ما فيه من طبايع ومواقف ، ولغة (محكية) واحداث ، يستلهم صيغة مسرحية ، اذ يهيئ لتصوير مجتمع . وما يقوله « بيرانديلو » عن « الديكاميرون » ، يمكن قوله من اعماله بالذات ، باستثناء انها تختتم فصلا من تاريخ المسرح . ويضاف الى ذلك هذا الفارق : ان روح « بوكاشيو » واشكاله ولجت والهمت الادب المسرحي الايطالي ، الذي حددت ، مع « بلاوتوس » ، طبيعته . أما فيما يتعلق بـ « بيرانديلو » ، فقد تضافر العصر - الذي عرف البنى المسرحية وقد باتت ثابتة بقوة - منذ ذلك الحين مع الظروف الملائمة ، بحيث كان التحول من عمل « بيرانديلو » نفسه ، واحتل القسم الثاني من حياته . ويرجع ان التحول لم يكن ليحدث ، لولا تدخل المؤلف نفسه .

وهنا نبهي فحس الخصائص اكثر من الظروف : وما من شك في ان المادة المسرحية تتبدى وافرة ، في سرد « بيرانديلو » ، وخصوصا في قصصه . فهي في لون هذا النثر ، وفي طابعه القابل للتمثيل ، وفي الخطاب الصارم والقوي ، الذي يلامس غالبا ، « الموفولوج » .

في محاولته « الهزلية » ، وهي اساسية لفهم بنية ذهنه ، تصادفنا ابحاث تاريخية ولفوية ، تميل الى التخللق ، وقد تخطاها الزمان في العديد من جوانبها . وفجأة ، عندما تقترب خاتمة بحث لم ينطو على مفاجآت كثيرة - باستثناء تعريفه البدئي للهزلية ، بوصفها « شعور الاضداد » - تلهب مخيلة « بيرانديلو » ، وتقدم لنا ، في صفحات قليلة ، ملامح عن تصوره للوجود ، المليء بسخرية مأساوية . « انه اشبه بمسخة ذات مصفاة ، تقيم الاتصال بين الدماغ والقلب ، ويسميها السادة الفلاسفة المنطق .. وبذلك يمتد العديد من اللبائسين انهم يشفون من جميع المصائب التي يزخر بها العالم . فيضخون ويصفقون ،

(٢) مجموعة قصصية لها « بوكاشيو » ما بين عامي ١٢٢٩ و ١٢٥٢ . (الترجمة)

الى ان يصبح القلب جافا كقطعة من الفلين ، وصدرهم الصغير كملبة
الاويية ، المليئة بهذه الاويية الصغيرة التي تحمل على لاصقة سوداء
مجمعة بين ظنبويين متصالبين . والعبارة : سم .

ان ما يثير الدهشة دوما ، هو طريقة هذا الفيلسوف وهذا الاستاذ
وهذا البورجوازي الضجر والمستسلم ، التي يتصور فيها فجأة صرخة
تمرد ، طى هذا القدر من الحدة ، ويطورها طوال اربعين عاما . فنجد
مرة اخرى قادرا على اصفاء بعد جديد على الوجود ، يكشفه كلما اجتاز
الطريق الطويل لنثره القصصي (في حين انه ، في نطق المسرح ، سيلبغ
متاخرا ، مذهبا نهائيا ، سيقوده شيئا فشيئا الى المقم) .

تنزع محاولة « الهزلية » الى اقامة الدليل على ان شروط الحياة
تعارض بصورة قاهرة مع امكانياتها ، وان الطباع الفردية تخضع
مضجها الخالص لامتحان قاس . وهو يريد ان يظهر بوضوح مزلّة
الشخص وتشتته في بحر من الاحداث والناس . فالشاعر تفضي الى
الانحرافات ، والافكار الى اختلال التوازن ، والوقائع تقود في اتجاه
معارض كليا للاتجاه المرجو .

يصعب تصنيف قصصه الثلاثمائة والاربعين . فقد خلط المؤلف
الاوراق ، اذ جمع النصوص ، لايحسب الترتيب الزمني او الموضوعات ،
ولكن وفق فكرة ما ، استحوذت على اهتمامه الخالص . وقد اراد ان
يشير الى ان الموضوعات تتكرر ، في نشاطه الابداعي ، في فترات طويلة ،
وانه لا يمكن اعتبارها عملا متطورا ، ولكن مجموع صور ، يرسمها شيئا
فشيئا ، وقد يبدأ بتلك التي ستتبدى آخر صورة في اللوحة . ويتعاقب
الاوراق والشخوص والامزجة ، دون ارتباط بالمصور ، وكأنها قطع
من موزاييك . ويتم الانتقال ، منذ مجموعاته الاولى ، من اوساط روما
البورجوازية الى اوساط صقلية الشعبية ، ومن الاساس الى « الفلارس » ،
ومن الدراما السيكولوجية الى « الفودنيل » اللامع : فالشخوص
والمواقف والحوار ، نطق ، منذ ذلك الحين ، قولما مسرحيا . وهذا

ينتهي من طريقة المؤلف في السرد - وكأنه يفعل في صوت عال - مع ما للشاعر « التروفيري » ولبلهوان ، من قدرة على التبليغ . وشهدت السنوات الأخيرة ولادة قصص مختلفة - متناثرة في مجموعات كثيرة - وفتت ، من حيث الأسلوب ، بصياغة أفضل ، (فقد طرأ تطور ، بهذا المعنى : اذ كانت ، في البدء إرادة السرد وتاليف أناس وأجواء تهيمن على نحو جلي) . وتصادف المرء فيها خواطر مثرة وشخصية - مثلاً في « يالللحظ بأن يكون حصاناً » و « الغرنوقي » - ضمن جو رقيق ، لاذع . وتلك هي بالتحديد النقطة التي كان يجب على المسرح أن يبلغها مع « عمالقة الجبل » (ولكنه ، في الواقع ، لم يملك القدرة على ذلك) .

ضرب « بيرانديللو » الصفع عن مظاهر الرثاء وعن الحبحب : فقد تطور ، في صبر وتجرد ، « مظهرية » إنسانية لا تجد السلام ولا واقعا متبوسا في وجودها ، لأن الشروط الواقعة تعرقل انتعاشها اليومي ، وتسلبها حتى أفضل طاقاتها ، إذ تذيب باستمرار كل قرار . فالذي يربط ، على نحو مباشر أو غير مباشر ، مسرح « بيرانديللو » بنثره القصصي ؛ هو اذن في آن واحد ، أسلوب للاعتراف ومقدرة عليه . وعندما يتخلى عنهما ، يتعرض دوما للنضوب ، ويفقد مادته . وإن تجربة الاعتراف لتسبق تجربة الكتابة : فليس بوسع « بيرانديللو » أن يفلت من هذه السيرة الداخلية . وعندما سيحاول ذلك ، طوال عشر سنوات ، وتحت دافع النجاح ، سيكتب أعمالا خالية من الدلالة والحياة ، لن تجد لها مكانا في برامج المسارح . فالزمن ينقد وينتقي مؤلفاته المسرحية ، بصورة شبه آلية . وهكذا ، فإن هذا النتاج الذي ابتعد عن اللرب السابق ، أعرض الجمهور عنه ، وانكر عليه كل جاذب . وهو يتلجج في هذا السياق التاريخي منه ، الذي كان « بيرانديللو » يصفه : أنه محاولة متذبذبة لتبرير فعل شخصي ، لا يلون على شيء في صراعهم من أجل السلطة والامتياز ، ويتأكلهم التمرق التام في ضميرهم ، والتستتر والدناءة . فتصادفنا الآن في هذه المسرحيات ، شهادة حجة كاذبة : ليس لها سوى قيمة وثائقية . فلن « بيرانديللو » ، في الحقيقة ، انجرف مع مصر شخصوه ، فسقط ضحية لهم .

ان هذا التأثير المتبادل بين القصة والمسرح ، أحدث ، بالطبع ، نتائج حاسمة ، في ما يتعلق بتحديد طبيعة التعبير الدرامي . فالمسرح - وهذا منطقي ، بصوّر ويظهر الدلالات والمواقف التي كانت القصص ترسم ملامحها . فالشخص يكتسبون ، بالضرورة ، على المنصة ، حيوية مختلفة بالكلية . فالأفاق تتسع والموضوعات تتعمق . ومع ذلك ، فلن الاكتمال الجمالي يظل مرات كثيرة ، وقفا على القصة ، وان مجموعة « قصص لسنة » تشكل لوحة شاملة ، ذات قيمة تمثيلية دائمة ، تقدم المؤلفات الدرامية ، هنا وهناك ، ملامح منها ، وتطويرات لها .

ان تطلع « بيرانديللو » الى الكتابة المسرحية نشأ لديه منذ نهاية القرن ، مع مسرحية ذات فصل واحد : « اللقمة » ، وهي مقتبسة من إحدى القصص ، ومع بعض المشاريع أيضا . وقد أسهمت الظروف في إيقاف هذا التطوع ، ولا سيما التفهم الذي صادفه في اوساط المسرح ، بفصل حدس « فيرجيليو تالي » (Virgilio Talli) ، والباح « موسكو » (Musco) وصداقة « نينو مارتوليو » (Nino Martoglio) .

ان أعمال « نينو مارتوليو » (١٨٧٠ - ١٩٢١) المسرحية لا تقف الى أي نتيجة مبتكرة ومكتملة . ولكن المرء يكتشف موضوعا مثيرا في كل مسرحياته تقريبا . فهو أحيانا منطلق على جانب من المفارقة ، كما في « قطع رأس القديس يوحنا » (عام ١٩٠٨) و « هواء القارة » (عام ١٩١٥) . وأحيانا ، بيئة خاصة ، مثل البيئة الفلاحية في « حصاد غني » ، مزادع وهي . وهو أحيانا شخص : مثل المتسول الضرب في « نيك » (عام ١٩٠٢) . وقد عرف فيها « بيرانديللو » حجم الإمكانات والمقتضيات المسرحية .

وفي المسرحيتين اللتين كتبهما بالتعاون مع « مارتوليو » ، « الأليزان » و « كاميناتزو يدفع كل شيء » ، يبدو إسهام « بيرانديللو » بجلاء ، في ضوء أعماله اللاحقة . ففي « الأليزان » (عام ١٩١٧) ، لمة شخص اختطف زوجته تحت نظريه ، يتقدم على العمل نفسه بدوافع روح

الانتقام ليس الا ، وهو يسميه عدلا : هو المنطق الذي يدفعه . وفي « كابينداتزو يدفع كل شيء » ، تتدخل خاتمة العمل ، خلال « فارس » لانتقة صقلية (يقودها خادم احمق هو « جيوفانا ») . ويقوم فيها البطل بتعمرية متاعب من يحيطون به ، وسخافاتهم . ويبدو فيها ذكر « هاملت » واضحا . وان المقارنة المستمرة التي يقيمها الشخصوس بينهم وبين الافنعة التي تجسددهم ، تبشر منذئذ بتصور جديد .

ان مسرحيات « ليمون من صقلية » (عام ١٩١٣) و « القبعة ذات الاجراس » (عام ١٩١٦) و « العجرة » (عام ١٩١٧) و « الشهادة » (عام ١٩١٧) و « فكر في ذلك ، يا جاكومينو » (عام ١٩١٧) ، إملادات لقصص تحمل العنوان نفسه . وان « ليولا » (عام ١٩١٧) الشخص الثاني في قصة ، تقوم هنا بالدور الاول ، وترمز الى امكانية الفرام القروي ، تلك الفكرة التي وجدت من يدامبها في زمان بعيد ، منذ « تيوفريط » (Theocrite) و « روزانتة » (Ruzante) . وفي هذه الدورة الاولى ، يصور « بيرانديللو » ، بنبرة حنون وفككة ، ساخرة وعاطفية ، ريف « اكريجانتة » ، او اولئك الذين نزحوا الى المدن الإيطالية ، منذ فترة قريبة ، ومعهم ألوان ذلهم وآمالهم .

لا تشكو « ليولا » في طبعها المحكية ، من أي ضعف : فهي تبلغ كمالا في فن التصوير ، لم يعرف قط في إيطاليا منذ مسرحية « كولدوني » ، « ضجة في كيوجيا » . فان مقدراتها الهزلية تخفي تأثيرا رقيقا ، وبشحا صافيا ، وحنينا ، حادا وصادقا ، الى السعادة الممكنة ، وإلى الصور الشعبية المقتطفة في ارض منشئها ، في حرية تفرها الشمس . وما يبدو ، في حوار الإيطالية الالدية ، أمرا مصطنعا - ضروريا ، ولكنه مصطنع على كل حال - هو في اللغة المحكية ، ملاحظة مباشرة واستنباط لفوي ، إقتبسا بكل فزارتهما من العبر اليومية ، التي يقدمها العمل والعلاقات الانسانية . ولقد فر « بيرانديللو » نفسه ، دواميا « ليولا » وأعماله المحكية أو شبه المحكية ، بمبارات لا لبس في وضوحها :

« في الواقع ، ان العمل الابداعي والنشاط التخيلي ، الذي يجب على الكاتب ان يقلعه - سواء استخدم اللغة الادبية او المحكية - هو هو على الدوام . واذن ، ان ظل هذا النشاط الخلاق هو عينه ، فلماذا يستخدم احد الكتاب اللهجة بدلا من اللغة ، اي وسيلة للاتصال اضيق بكثير ؟ بالطبع ، ليس لاسباب فنية ، ولكن لاسباب اخرى مختلفة ، تردّ مجمل الادب المكتوب باللغة المحكية الى قضية معرفة الكلمة او الاشياء المصورة - لان هذه بالتحديد اسباب تنطق بالمعرفة . فاما ان الشاعر لا يمتلك معرفة اكثر وسائل الاتصال انتشارا ، التي هي اللغة الادبية ، واما انه يرى ، وهو يلمّ بها ، انه لا يسهل استخدامها بهذه الحيوية والعفوية الطبيعية ، التي هي بالنسبة الى الفن ، شرطه الاول والضروري . وإما ان طبيعة مشاعره وصورة بلغت من التاّصل ، في المنطقة التي جعل من نفسه لسان حالها ، بحيث ان اي وسيلة للاتصال غير التعبير المحكي ، يبدو له غير ملائم او مفككا . وإما ان الشيء الذي يريد تصويره ، يبلغ من المحلية مالا يمكنه التعبير عنه خارج حدود معرفته المباشرة » .

وقد أخرج « أنجيلو موسكو » هذه المسرحية - وكذلك بعض المسرحيات التي تعود الى الفترة الاولى - مما أثار غضب « بيرانديلو » ولعنائه ، لانه لم يتقيد بالنص في أمثلة .

وفيما بعد ، اغتنت دورة « اكريجانت » هذه ، بمسرحيتين : « الابن الآخر » (عام ١٩٢٣) و « خرافة الابن المستبعل » (عام ١٩٣٢) ، وكلاهما تحاول الاشارة بماساة هذه المنطقة : امومات مرة ولا واهية ، وغزو مفاجيء من قبل عالم غريب . والمسرحيتان تقابلان قصتين ، وان موضوعاتهما لتجد في القصة الطويلة « البعيدة » ، المزيد من التعمق والتفسير : شمال وجنوب ، كونية ومحلية ، وطن تعدد دائرة الافق ، وعالم يبدو لا حدود له ، مع ضرورة ولوجه ، ومع حضوره الذي يصبح بسرمة ملّحا .

ان الهام « بيرانديلو » الدرامي يتزامن مع ازدهار الفن المسرحي في إيطاليا . وهو يرتبط بموهبة « أنجيلو موسكو » الاصلية ، وبتجربة

الإدارة لدى «فيرجيليو تالي» و«داريو نيكوديمي» (Dario Niccodemi)،
 وبطرق الإداء المتأنقة لكل من «روجيرو روجيري» (Ruggero Ruggeri)
 و«إيما كراماتيكا» (Emma Grammatica). وسيدان القسم الثاني
 من نتاجه، كثيرا، لتأثير «ملر تا آبا» (وهو واضح في شخص «أبله»
 في «عمالة العجبل»)، وفي شخص كثيرين، كانوا بمثابة أشباح داعبها
 المؤلف. وعلى كل حال، فإن «بيرانديلو» كثيرا ما يرى شخصه عبر
 موشور الممثل الذي يطلب إليه أن يؤدي أدوارهم. وهو يكتشف في نفس
 الممثل، امكانية الدراما المتخيلة، بوصفها تجربة حياته، تعاش تحت
 أشكال أخرى.

في تلك الفترة، كان أكثر ما حير الجمهور (ولكنه لم يحل دون
 مواجهة الممثلين له)، كان النموذج الفلسفي (أو، بمثابة أصح،
 التصوري) لاهم أعمال «بيرانديلو»، وبخاصة، للمسرحيات الأربع
 التي تشكل نواتها، وفي الوقت نفسه، محلوقة الرئيسية في أن يعي
 عصرها ما، وعيا دراميا. واليوم، فإن الزمان قد غرطها، فترى فيها
 خصوصا حقيقة الشخص، والوسط الاجتماعي الذي يعيشون فيه،
 ومأساة شروط حياتهم.

في مسرحية «لكل حقيقته» (عام ١٩٢٦)، يعطي الصالون الريفي،
 الثرثرة والنمائم، الاحساس الواضح بحياة ذليلة، ومهملة، في خضم
 من المجادلة. فإن موت امرأة بلبل روح أمها وزوجها. فينهانان وسط
 هذا العالم الصغير، المملادي والشرير. وإن الصفاء والانسجام اللذين
 كانا قد بلغاهما، يضطويان بفعل البشر الذين ترغمهما مشغلتهما اليومية
 على العيش في وسطهم.

وفي «الريكو الرابع» (عام ١٩٢٢) أيضا، تنشأ الصدمة نتيجة
 نزاع بين الفرد، بضميره المجرع، والوسط الأرستقراطي المحدود،
 حيث يجد نفسه وكأنه سجين الظروف. ولقد بلغت الصدمة درجة من
 العنف أقضت إلى الجنون. هو جنون يصبح شيئا فشيئا، الشرط غير
 المتوقع لحربة أصيلة.

وفي « ستة شخصي يبحثون عن مؤلف » (عام ١٩٢١) ، فان النزاع بين المؤلف والشخص ، الراغبين في أن يعيشوا حياة خاصة بهم ، سرعان ما يخلي المكان لنزاع ماساوي ، هو نزاع الضمير المريض : ثمة مظهر محترم ، ولكن ، في الخفاء ، لجؤ الى البقاء ، وثمة اندماج في المجتمع ، ولكن هناك حاجة مستمرة الى الفسق والكسب غير المباح ، انه ضمير مزدوج ، خاص ببنية اجتماعية تكره على التقيد بأخلاقية خارجية ، لا تلائم طبيعتها .

وفي « هذا المساء نرتجل » (عام ١٩٢٠) تتكرر ازدواجية النزاعات . ثمة نزاع أول ، سرعان ما سيتضح ايضا انه ثانوي : بين الشخص والمثل . ونزاع ثان ، اشد خطرا وتدميرا : ما بين امال الحياة وواقعها ، كما يتمكس في النفس اليائسة ، نفس امرأة اكترت على الزواج ، ووجدت فيه موتا بطيئا ، ولكن أكيدا ، تلزمها به غير زوجها الرضعية .

ان بيئة « ستة شخصي » بيئة مدنية : هي تتوقف على الامكانية التي يجدها المرء في مدينة ، لاختفاء جميع جوانب الشر خلف واجهة ما . اما بيئة « هذا المساء نرتجل » ، فانها تخص الريف الصقلي : هو ريف رتيب ومفتوق . وان اللغة الدرامية لهذه المسرحيات ، كلما اقلت من اشكال العرض الرخوة ، كانت متحفرة ، ومتفصلة بصورة مقعدة أو جدلية ، ومصممة من اجل المنصة وضرووات الحضور الدائر فوقها . فان « بيرانديللو » قد انضج فيها شكلا محكيا ، على مستوى الامة الايطالية . وعندما يتنجح في ارضاء حاجته الى التعبير عن نفسه ، حتى الاهتمام ، يكشف عن حقيقته . ويمكن في الام شخصه ، انفضاضا نفسيا احده النزاع بين الفردية والعالم الخارجي . فلن شخصه ، وهي معابر بين ذاته والقريب ، تجسد بذلك مأساة مميزة ، وواقعا راهنا .

هناك سلسلة اخرى من المسرحيات بـ « حجة الآخرين » (عام ١٩١٥) ، « ولكن ذلك ليس بالامر الجدي » (عام ١٩١٨) ، و « لعبة الادوار » (عام ١٩٢٨) ، و « شهوة الشرف » (عام ١٩١٩) ، و « كل شيء في

سميل الافضل» (عام ١٩٢٠) ، و « كالتسابق الفصل من السابق »
 ، عام ١٩٢٠) ، و « اكساء العزاة » (عام ١٩٢٢) ، و « السيدة مورلي ،
 واحد والنين » (عام ١٩٢٢) ، - تسبر أشكال القلق اليومي ، اذ تقترح
 شخصوا تجربهم وسأوس وشروور تختقم . والعقدة الدرامية فيها ،
 دوما حية بمقدار ألهم . وتظل زاوية النظر محدودة باطلر بيئة أو أسرة .
 وفي نهاية المطاف ، فان « بيرانديلو » يسلك هنا الدرب الذي شقه « ابسن »
 بدراماته التي مازالت واقعية . وهو يطورها من الداخل .

ماهي النتائج العملية والجمالية التي توفرت لـ « بيرانديلو » ، من
 جراء اللوي والاهتمام الملبدين اثارهما بمثل هذه السرعة ؟ فقد كان مجهولا ،
 أو تقريبا ، حتى سن الخمسين ، في حين كان قد اعطى افضل ما لديه ،
 في قصصه ورواياته ، فاحرز بمسرحياته ذبوع صيت ، سرعان ما تحول
 الى شهرة . وعلى الفور ، اصبحت النقاشات حول أعماله ، عنيفة جدا ،
 ضارية . الا انها لم تتجاوز أكثر مظاهرها ألقا ، وأصرح جوانبها شعرية .
 وبلازاء كل ذلك ، كيف جاء رد فعل « بيرانديلو » ؟ يتصرف وكأنني به
 احد شخصوه ، الذي بلغ الضياع بهم حدا ، جعلهم يؤخذون معه بالابوهم ،
 حتى انه ارسل الى « موسولينى » برقية تضامن ، بمناسبة افتتاح
 « ماتيوتي » (Matteotti) . ويدير فرقا ومسارح تتمتع بدعم الحكومة
 المطلق . حتى انه يحاول ان يصوغ نظرية وايدبولوجيا ، من شأنها ان
 تولد النظام اساسا فكرية ، كما حاول « جيوفاني جنتيله »
 (Giovanni Gentile) من قبل . من هنا ان الحكم بالسلب على كل ما
 انتجه خلال هذه الفترة ، يشكل موقفا مغرط التسرع . فالحلاقات المتبدلة
 ليست بمباشرة البتة . فقد امكن لا رواح مختلفة ان تتعايش لديه طوال
 السنوات عينها . واليها تعود مسرحية « هذا المساء نرتحل » (الا انها
 مقتبسة من قصة سبقتها بفترة طويلة ، بعنوان : « وداعا يا يونورا ») .
 ثم ، قرابة آخر حياته ، سينهل هذا السلوك المتكبر ، الذي تبناه بمد
 النجاج الذي جعل من مدرس - اديب وضيع ، شخصية مشهورة بين
 الصفوة العالمية . وقد انتج ذلك خرافة « عصابة الجبل » ، التي تدعى
 حمل الحرية ، وخصوصا اصوات آخر القصص والكتابات . وكان من

الطبيعي أن يستمر « بيرانديلو » ، طوال هذا التطور ، في التمتع بتصوراته الشخصية ، قبل أن يكتب تبعا لمثله أو لرسائل يمكن إدراجها في ما كان يظنه تجديدا روحانيا : ذلك هو مبرر « لكل طريقته - على هذا النحو أو ذاك » (عام ١٩٢٦) . وهي عادة ماهرة ، أملاها اليقين غير المتوقع ، يقين الأهمية المكتسبة ، والتي باتت ثابتة : فهو يحثه على استغلال قريحته ، ولكنه يبدع بذلك ، مؤلفا مصطنعا ، « على طريقة ما . . »

إن التساؤلات التي يطرحها « بيرانديلو » حول جمالية الدراما . لا يجوز أن تؤخذ بالمعنى الفلسفي التقليدي - والأبدت صبيانية - ، ولكن بالأحرى بمعنى الحقيقة السيكولوجية : تلك التي تخص الحالات النفسية للطبقات ، الطفيلية غالبا ، التي جعل « بيرانديلو » من نفسه لسان حالها ، بعد أن انسلك عن تلك البورجوازية ، التي كانت لا تزال تمي واجباتها الاجتماعية ، والتي أنتجت كتابات « فركا » (Verga) وتقدمه . يستخدم « بيرانديلو » بعض التوترات الجدلية ، وكأنها ورقة عباد الشمس ، تكشف الضياع - الذي استسلمت لفزوه الضمائر والأمة - وهو ثمرة بنية اجتماعية ، محيرة ومفسدة ، (بلغمكاساتها على الأخلاق) . وقد لا يكون من الصعب التعرف لدى شخصه - الأرستقراطيين والشعبيين - على الأصول السيكولوجية للفاشية .

إن الدرامات الكبرى ، التي كتبت في الفترة الممتدة من الحرب إلى تأكيد الفاشية ، - « لكل حقيقته » ، « ستة شخصيات يبحثون عن مؤلف » ، « أفريكو الرابع » - تكشف استلابا ، يوجب اعتبار كل حركة وكل شعور ، ضامين . وإن موجة الضيق الكبرى جلية في هذا الاحتجاج الكياني ، المر والفظ ، الذي كان « بيرانديللو » قد استمدته من لوحة قصصه ، الكبيرة ، والذي يقدم لها ، بفضل أضواء المنصة ، أسبابا ، أقل ظرفية ، وأكثر تماسكا . وإن تبه شخصه ، في مواجهة هذا القلق الإخلاقي والمادي لوجودهم ، يكتسب في هذه الأعمال نبرة عميقة المأساوية . ويحقق الوصف فيها تلاؤما كاملا ، يقم « بيرانديلو » نفسه فيه . وليس ثمة ما يدهش أن كانت الفاشية قد ضربت جذورها في هذه التربة ، لأنها جاءت

انتقاما من جانب الطبقات البورجوازية الصغيرة . لالوان الجرملن الذي تحملته ، ولانها كانت الوهم المختلف لتضميد جراح غير ملتئمة . فان شخوص « بيرانديلو » يترددون على منقصات الحياة . ولم يعد العزاء الذي قد توفره حياة اخرى مفترضة ، ليؤثر عليهم البتة . هو ذا ابيولوجيا مشرعة لسرابات القوة والحيوية ، التي انجبتها ارادة فاعلية عاصفة : فكيف لا يستسلم المرء لهذا الترياق الوهمي ؟

لقد اطلق « بيرانديلو » عنان سخطه في الاشكال التي كانت ، كالمرح ثلاثمه . وبذلك ، استغل ، في براعة واصالة ، بنية دراما القرن التاسع عشر (وهي بنية تصلح مقارنتها ببنية المجتمع انذاك) ، وهو يرجو ان يجد مستقرا له . وقد اسهم في وصول الفاشية الى المنصة ، اكثر مما فعل بتأييده لها ، اذ انزل شيئا فشيئا في وهم الاسطورة السهل ، وفي الادعاء بإحداث تجديد يأتي من عمل ، وبعدالة ممنوحة ، لا مكتسبة . ذلك هو امر مسرحيتي « لآزافو » (عام ١٩٢٨) و « المستعمرة الجديدة » (عام ١٩٢٦) : فلقد ركذ تمرده الصاخب . ويخيل اليه اليوم ، في تضامنه مع الطبقة الحاكمة الجديدة ، انه ملزم بصياغة خرافات شبه دينية وصوفية ، قادرة على ادامة السر ، وعلى خلق كهنوت دولة . فقد اراد « بيرانديلو » ، كما حاول تفسيره بنفسه ، ان يكرم اسطورة الفن في « عمالقة الجبل » (عام ١٩٣٦) ، بعد ان عالج الاسطورة الدينية في « لآزافو » ، « والاسطورة الاجتماعية » في « المستعمرة الجديدة » . وان مبالغة الابنية والاحصاءات ، والهيكلية المتينة في اللوحات ، والتفريع ذا النكبة « الرومانية » ، تتحول في مخيلته ، الى « عمالقة الجبل » اولاء ، الذين تريد عذيرة المسرح ، « ايلسه » ، ان تقدم لهم « خرافة الابن المستبدل » ، اي زخم الشاعرية . ويحتقر العمالقة العرض . ويتنازلون عنه لصالح المتواضعين ، الذين ، اذ غضبوا لمجزؤهم عن ادراك معناها ، ينقضون على « ايلسه » ويمزقونها شر ممزق . وان ما يريد في تعقيد قصة الشاعر « بيرانديلو » ، الذي جرحه اعراض معاصريه عن رسالته ، هو الساحر « كرونون » ، وهو الرمز الوسيط في النزاع ، والصيغة الدليلة لـ « بروسبيرو » . وموزع الهلوسات التي ينتصر فيها الخيال ،

في محاولة منه لاقتراح عناصر تفوق بحيويتها عناصر الواقع اليومي . وفي الفصل الثالث ، الذي لم يكتب ولم يتبق منه سوى اثر ، كان على العمالة ، اولئك الذين يسيطرون . ان يحطموا فرقة الممثلين للبائسين ، وقد صمموا على ان يقدموا لهم عرضا ، فيؤكدوا بذلك حرية الفن . في صميم المجازر وتصارع القوى . وان « بيرانديلو » يعترف هنا ، في ارباك جم ، بضغفه ازاء العالم الذي ولجه . فقد اراد ان يستبدل بصور الامس المباشرة . التدخل المباشر بوصفه كاتب مسرحيا . ولكنه يطلق ارادته العنيدة في مشروع انتحاري ، يقوده اليه حمسه - وهو حمس « ابلسه » - لوهم الانبعاث .

ذلك هو الطريق الطويل الذي اجتازه منذ « ليولا » . منذ ذلك الشخص الذي كان يجسد طبيعة القروي الصقلي عينها ، التي انطلق منها تفكير « بيرانديلو » وتجربته . ولقد وجه « غرامشي » (Gramsci) بسرعة عظيمة ، انتباهه وتفكيره الناقد . نحو « ليولا » . وعرف ايشلر « بيرانديلو » لهذه المسرحية (من خلال بعض رسائله) . فان « ليولا » البدايات ، وهي الاصول . وهي الجوهر . ففيها نرتد الى معطيات المجتمع الاولى : حيث توجد الارض - قاعدة الغلاء الكبرى . وبعد ذلك ، ستجري الدرامات في « روما » ، حيث يمشى الكثيرون الذين ، على فرار « بيرانديلو » ، انتقلوا اليها ، وسط الاسمنت والاسفلت . في بنى جديدة ، ولكن خائقة ، تولد تناقضات لا حل لها . بين قطبي الوحدة والانقسام . وانها لتناقضات ستتكرر على مستوى يذهب ابدا في اتساع (العاصمة والبلد ، واوروبا ، شمالا وجنوبا) . فالطبقات الاجتماعية تتطور ، ولكن ضمن انتفاضات خطيرة العواقب . وتسمى الاسطورة لان تتحول الى اخلاق . وعندها يصبح الشخص النموذجي لدى « بيرانديلو » . البورجوازي الصغير . الذي اضطر للاخذ بطريقة « فريولي » . وهو . اذ يحلول الافلات من الانتحار ، يتعاطى العنف . ثم يبحث مجددا عن الحماية ، وعن ادوات سلطوية في قصر من المعتقدات . لكانني به يريد ان يدفن ذاته تحت الانتفاض المتنامية : وهو ، مع ذلك ، يقدم على ذلك ، لينقل نفسه . فان « بيرانديلو » ادرك ذلك . بصورة نهائية ، بعد ثلاثين

سنة من الجهود والاجتهاد اليومي الرتيب . فقد كانت مسرحية (البيولا)
نصور عالما مفقودا . تمتصره ملزمة الوضع المعاصر . ولم يعد بوسع
الروح ان يستعيد هذا الانتعاش :

« انا ، رفقت هذه الليلة تحت النجوم ،

والنجوم حمتني ،

سريري الصغير ، هو متران من الارض

ووسادتي شوك شديد الراءة .

القلق ، والجوع ، والعطش والفصا ؟

لا اخشاها البتة - فاني اعرف الفناء .

اغني والفرح ينعش كياني .

والارض كلها لي ، وكذلك البحر كله .

اني ارحم للجميع الشمس ، الصلابة ،

واريد لي الفتيات الحسنات

ورؤوس اطفال ، شقر كلهم ومجمدي الشعر ،

وعجوزا ودبابة ايضا مثل امي » .

روسو دى سان سيكوندو :

ان ما يدهش على الفور ، لدى الاجتماع مجددا الى شخص وحوارات

« بيير مارييا روسو دى سان سيكوندو » (Pier Maria di San Secondo)

(١٨٨٧ - ١٩٥٦) ، هو الشهور بانهم مرتبطون حتى الصميم بعصر

وبعالم لم يعد ثمة من وجود لهما ، وان لم يزل ممثلوهم الغابرون والوجوه

التي برزت منهم ، على قيد الحياة .

في مسرحيات « النعى ، يا لها من هواية » (عام ١٩١٨) و « الاحسناء في الغابة المسحورة » (عام ١٩١٩) و « السلم » (عام ١٩٢٥) وهي انجح اعماله - يصعب استرجاع الواقع المموس الذي تمت اليه ، والتجارب التي تريد نقلها . وانه ليخطيء من يتشبث بالمعطيات الواقعية الطروحة فيها : هو عالم على هامش الفن ، وصقلية القروية . او الاسرار الدنيوية كتلة من البيوت . وفي الواقع . هي حياة المؤلف العميمة التي يقذف بها في هذه الصور ، وهي مشاعره . وليدة تجاربه المعاشة . التي تنعكس في المشاهد الخارقة التي للشخوص والعوالم المصورة . وليس فيها لمة اي قصد موضوعي ، ولكن هناك فقط انسياب حياة داخلية . محكوم عليها بخيانات وحسد واخفاقات حياة غرامية ليس الا .

وانه لطريف ، على العكس من ذلك ، ان نرى حالات نفسية فردية ، تحيا في اعماله ، وقد شارك فيها جيل بكامله ، وهي ترسم حدوده وترضياته ، والذواقه وعيوبه . فان لم نراع هذا الطرف الاساسي . الذي هو في اصل ابداعه ، تبدو لنا لفته اليوم ، بعيدة عن ادراكنا : لاننا لم نعد نستطيع استجلاء الميكانة الى نزعات وعادات كانت في زمانه (بين الحرب العالمية الاولى والفاشية) لا رائجة وحسب ، ولكن موضوع عنابة ، وكانى بها تقريبا ، وذيلة .

بونتمبيلي :

ابدى « ماسيمو بونتمبيلي » (Massimo Bontempelli) (١٨٧٨ - ١٩٦٠) شخوصا غارقة في الحياة المشتركة ، ولكن مفعمة بالبراءة او بطم مغرط . نشمة قدر ، مجهول بادى الامر ، ثم مكشوف ، يثقل وجودهم ، وبالطبع ، يستدعي الموت . هذا المخطط ، يطبقه « بونتمبيلي » على المواد التي يوفرها له الريف الايطالي ، وهو يراه في منظور « ميتافيزيقي » (هو) في نطاق الرسم ، منظور « الذكريات الإيطالية » لـ « كيريكو » (Chirico) او منظور « كارا » (Carra) و « موراندي » (Morandi) ابان سنوات

الحرب . - يستمد اصله ، على نحو متفلوت الوعي ، من تصور «ستاندال (Stendhal) . انه ريف انطوى على ذاته ، ونسي التاريخ (الذي لا يهزه) وتوجه بالكلية نحو اهواله الحميمة ، الخفية ، والمخزية أحيانا .

ان مسرحيته « هراسة في ضوء القمر » (عام ١٩٢٢) صريحة التبريرية . فالم الام ، التي تبحث بقلق عن ابتها المفقودة - ينلرج في سلسلة من اللوحات ، تصور أجواء ونماذج - ذات تنوع مدهش . وقد عولج الموضوع معالجة احادية الخط ، وان تطويره مفرط التجرد والعمومية .

و « سياج الى الشمال الغربي » (عام ١٩٢٦) - عرض للدمى والممثلين - يخفق ، في النتيجة - حيث يكمن الابداع بالضغط ، اي في المقارنة بين الطرق الثلاث لاداء دراما .

وان « إلهتنا » (عام ١٩٢٨) و « مينى الساذجة » (عام ١٩٣٠) الملان المركزيان في فترة « بونتمبيلي » الاولى . وهما بفضلان كثيرا مسرحيات « بيرانديلو » المعاصرة (باستثناء « هذا المساء نرتجل ») ، وقد ادتا دور ادب مسرحي خاص بذاك العصر ، وبحسنا له من تطويرات ملائمة . فصراع الانسان ضد تظاهراته الفريزية ، والقدر الذي يحمله على الانسياق لسلطانها - والبراءة التي تمجز عن التمرد ، وينتهي بها الامر الى الضياع - تلك هي الموضوعات المهيمنة ، وقد عولجت في وضوح سيكولوجي . وفي حركة مأساوية منضبطة . والمقصود هو استلاب يبدعه المرء من صنعه الخاص ، في ممارسته للحياة المشتركة ، تحت سيطرة الآليات الخائفة التي تتحدد فيها . فان « مينى » و « إلهتنا » تسجلان تحولات البراءة ومأساتها ، التي يحتل إمكانها مخيلة « بونتمبيلي » : انها « نعدام معرفة » قدر له ان يلتقي « المعرفة » ويتوجها : انها الطبيعة والروح : هي ازدواجية لا يمكن لجزائها الا ان تتحد .

وتظهر « الجوع » (عام ١٩٣٦) شخصا قويا . مزا ، تحركه « فكرة - واقعة » ، رواية ، ذكرى ، هاجس . ويعرقل تطوير « الفكرة

— الواقعة « أساسها المفرط الفموض ، الاسطوري ، الذي يتعارض مع الطابع الحي والرهيب للجوع ولحضوره . بحيث يضعف سلطانه . ويلطف مأساته .

وتدخل « سحابة » (عام ١٩٣٨) ، في التصوير الاسطوري لكاترنة جماعية رهيبة ، معنى جديدا للحب . وهي تعبر ايضا عن قرب حلول القدر ، اذ تنبأ بما سوف يجري في « هروشيما » عام ١٩٤٥ . وسيكون اللب والبراءة القوتين اللتين ستستطيعان ، باتحادهما ، ان تقهرا هذا القدر : ستحدان حبا تتحد فيه « معرفة » « ماريزيو » و « انصدام معرفة » « ريجينا » . والقدر يصلح لان يكتشف المرء ويدرك . بواسطة حالة جديدة من النعمة ، اين وكيف يكون الحب .

بيتي :

كُتبت اعمال « اوكوبيتي » (Ugo Betti) (١٨٩٢ — ١٩٥٣) في لغة متجانسة ، مرنة دراميا ، وغنية بالامكانات بالنسبة الى اداء المثل . وهي لغة تأتي في المراتب الاولى ، لدى المرححين الايطاليين . من حيث عدم اشتقاقها من اية لغة محكية . وتداني الى ابعد حد اللغة السائدة في الدواوين ، ان في تصريف الاعمال او في العلاقات (اذ كان « بيتي » قاضيا) : فهي اذن دقيقة ، جافة ، مبسطة ، رتيبة . وعندما يحاول « بيتي » الانطلاق في الفنائية ، يتبين لنا بجلاء ان هذا النوع من الهروب ليس ، بالنسبة الى الشخصوس ، سوى حجة ، من شأنها ان تبرر طبيعتهم الجامدة ، بمرارة تتزايد بقدر ما يخطئ الامر . ويتبع التقدم الدرامي التنازل التي تبثها تعليم « ايسن » . فليس ثمة خيار كبير في الشخصوس : فهم ليسوا سوى تنويعات خفيفة ، حول وجوه كانت ، بكل وضوح ، تملا حياة « بيتي » . وان المستويات الثانوية لا تقوم غالبا الا بقصد راحة المؤلف . وان وصف المناخ وابتداهه يظان بعبدن عن اي احالة مباشرة : فالشخصوس الرئيسيون يعبرون ، قبل كل شيء ، عن نزعة في النفس ، خاصة ، مشوهة ، التقطت في احدى لحظات نموها . فان « بيتي » يشبه

شبحاً من « سوناتا » « ستريندبرغ » (Strindberg) . اذ سجن نفسه في بيئته ، وقد استبدت به نزعتها الى الشر ، ووهما الباطل في فداء . وهو يظهر ، على نحو مأساوي ، الاحساس بالخطأ لدى اولئك الذين ، اذ احتلوا في دائرتهم موقعا مرموقا ، لا يستطيعون الا ان يحسوا عميقا ، في حركات حياتهم الخاصة ، ذنابتهم وخزيهم . عندما يشعرون بانهم منقادون الى افعال لا يسمهم ردها ، ولكنهم ، مع ذلك ، يشعرون ، في النهاية ، بقرف عميق حيالها . وان الذي يضعف قدرة « بيتي » الابداعية فيحررها الاصاله . باستثناء لحظات ، هو غياب « الآخر » ، غياب المجابهات والمقابلات . والنزاعات غير المقررة سلفا بمسلماتها الخاصة . هو . باختصار ، غياب حرية داخلية حقيقية .

ليس ثمة شك في ان مرحلة تاريخية قد اجتيزت . في المسرح الايطالي . ابان الادانة الثقيلة التي يطلقها قضاة « انهيار في وكيزة الشمال » عام ١٩٣٦ ، و « فساد في قصر العدل » (عام ١٩٤٩) ، على انفسهم ، واذن على الزمان والعالم اللذين يعبرون عنهما . وتبدو « بعد الطوفان » (عام ١٩٤٣) ، انها تحرر ، في عنف كاريكاتوري محقر . قرار اتهام ضد عالم « بيتي » الخاص .

في البدء ، لم يحظ « بيتي » الا بنجاح ذي قيمة ثقافية . ثم نال الاعجاب بما في « اعلامنا » (عام ١٩٣٧) و « يوم جميل من ايام ايلول » (عام ١٩٣٧) و « قرية العدل » ، (عام ١٩٤٢) ، من جنس ادبي خفيف ، بارع بعض الشيء ، الذي تتوجه فيه قريحته الفسقية نحو القصيدة الفزلية .

مثلت « ربح ليلية » ، لأول مرة ، في « ميلانو » عام ١٩٤٥ ، ويرجح انها كتبت اثناء الحرب ، او ربما قبلها مباشرة . ابان نلرها الاولى . وتصادفنا فيها مجددا ، ظلمات هذا الروح الكئيب والقلق . ويأتي شخصها البائسون صدى له ، على نحو مؤلم .

في « فساد في قصر العدل » . يدلي القاضي « بيتي » بشهادته حول ما يعرف فعلا ، وما يستطيع الجزم بشأنه . فضلا عن ذلك ، فقد تخلى « بيتي » عن ضعف الاعتماد على تقنيات مسرحية حيث يتسنى له ان يجدها ، واكتفى هنا بأبسطها ، وهي ، على كل حال ، اوفرها يقينا ، وقد خبرتها القرون : هي تقنية التحقيق والتفتيش . ويبدأ العمل بلوحة حية وحادة ، لقصر العدل حيث قبع « وباء » الفساد . ونتمتع فيه بسهولة على « القصر الروماني الكريه » والمشؤوم ، وقد رسمت وجوه القضاة بخط قاطع ، بحيث نفكر في نماذج التقطت من صلب الواقع . واما شخص المستشار « اريزي » ، الذي كلفه الوزير صراحة بالتحقيق ، فكيف لا نفرينا ان نرى فيه « بيتي » عينه ، وهو قاض ذو مرتبة عالية ؟ ومنذ المشاهد الاولى يظهر بوضوح النزاع بين « ذتبية » كل انسان اللدائية ، واذن كل قاض بشري ، والضرورة الى قاض ، كما والى عقاب ، في الحياة الاجتماعية . والدراما تثير الاهتمام حقا ، طالما استمر الشعور بالعدل وكابوسه ، كما يبرزان من العذاب والسر اللذين يكتنفان ضمير القضاة : ضمير الرئيس « فانان » ، الذي تتراكم الشبهات من زمان حوله ، وهو ضمير ضعيف وخرف ، وضمير المراقبين ، وكلاهما مذنب . فالاول ، ربي وساخر ، يموت وهو يتمتع نفسه ، بعد ان هدد الآخر بفضحه ، وارهبه في مشهد ذي ذوق بالغ التهريج : فقد تظاهر بالاحتضار ، وعندها باح الآخر ، بالقرب منه ، بما في نفسه ، كي يستطيع الاعتراف بخطيئته ، وكي يستطيع ان يتخلص منها . وان ظل الشبهة يلامس كل قاض ، مما يثير ببراعة ، الانفعال الدرامي ، وفق آلية الحكمة البوليسية . لاسيما وان لدى كل منهم ، تحركت ذاكرة الاخطاء الكثيرة ، التي تلوث بها حياتهم حتما . وان الصرخة الحادة وغير المفهومة ، التي تطلقها ابنة « فانان » ، اذ توشك ان تقع في قفس الصمد ، في انتحار شبه مؤكد ، تدوي طويلا كقرار اتهام ضد الفساد الذي اكترت على مشاهدته . وهي تبشر بعدالة نهائية .

ان مسرحيات « تفتيش » (عام ١٩٤٧) ، و « زوج وامرأة » (عام ١٩٤٧) ، و « صراع حتى الفجر » و « ما من حب » (عام ١٩٤٩) ،

و « جزيرة الماعز » (عام ١٩٥٠) ، و « ابريق برنقة » (عام ١٩٥٠) ، تطلق العنان للاحزان التي تسببها مواقف اخلاقية مزدوجة ، داخل عائلات مرهقة ، ما بين اربعة جدران الحياة اليومية ، خلال سلسلة من المصايقات والاختافات المدللة والدينئة . وهي لا تمكس ضمير المؤلف ، المريض والجامد ، وحسب ، ولكن ايضا جبانة جماهير بورجوازية واسعة، تصجر عن اختيار مصر لها ، والحجج التي يعتمدها ، في صفاقة ، اولئك الذين يدعون الحق في توجيه الافكر ، باسم مبادئ تخفي مصالح اخرى ودوافع اخرى . وان هذه الاليات الذهنية ، وهذه التوجيهات الى العمل ، تقود ، وفق منطق الامور ، الى اضطرابات عميقة ، وإلى تشوهات نفسية خطيرة ، يعرض لها « بيتي » ، بطريقته المألوفة ، أي باستغلاله اشكالا درامية ، وحتى اكتشافات تنتمي الى الثقافة المسرحية ، كي يعطي الكلام لشخص ليسوا . في النتيجة ، سوى مرايا متعددة الجوانب لشخصيته بالذات . فالحبكات مشبوهة ، والشخصون الرجال عنيفون ومزدوجون ، والنساء ضحايا .

وشينا فشيئا ينتهي الامر بمسرح « بيتي » ، الى ان يعكس المناخ الخالق الذي اخذ يثقل ايطاليا واوروبا الغربية . وهو يشهد على الشعور بالضغط الذي ولدته الحرب الباردة . ولا يجوز ، بالنسبة الى « اللاعبة » (عام ١٩٥١) ، ان تأخذ بعين الاعتبار ، كما بالنسبة الى المسرحيات السابقة ، الميول الايدولوجية التي كان « بيتي » يحاول ان يخفي فيها — ويختبئ — الدافع الخفي الذي كان يحضه على الكتابة . فالكائنات العليا ، وشتى انواع القضاة ، وجميع انواع الرموز ، كلها ظلت طلاء حقيقيا لاشخاص وقحين . وفي الواقع ، فان طبيعة « بيتي » — « بيتي » مؤلفا ، طبعا ستستسلم لاندفاعات تكشف اصلها دونما صعوبة تذكر . وهو اصل يكمن في عقد تولد شعورا عميقا بالخطيئة والاضل ، يلد لـ « بيتي » ههنا ان يعلنه . فان « اينيو » اللاعب ، يستعين مرارا كثيرة ، بدناءة الجنس البشري كله ، ليفسر اسباب سلوكه . فالبشر « ضفادع مقرقة ، ولكنهم يكيّفون اصواتهم » اي انهم يتغلبون على الحيوانات بهذا التفوق الوحيد (تلك هي تسميته) القائم على اخفاء شهواتهم بغنى خيالهم ،

وحركاتهم الخبيثة . اما حقارة الكائن البشري ، فلا يمكن ان يقوم بشأنها اي شك . ونزاعاته كلها ذات طبيعة حيوانية ، من عنف ودعارة . ومن فوقه تحلق مفاهيم : الوهة ، عدالة ، حب ، هي اقنعة مضحكة . وان هذا الموقف ، كما في مجمل اعمال « بيتي » ، يتوافق بنوع من الجمالية ، لا تعود تتلاعب بالالفاظ وحسب ، ولكن ايضا بالا فكار والمبادئ الكبرى . وهي ، ككل جمالية ، تستقي من منابع ثقافية يعجب بها « بيتي » ، ويريد محاكاتها . الا انه هذه المرة يتبنى تقدما دراميا غير مالوف واشد اقناعا ، وبناء يراهم في بعض المقاطع ، وظيفة عاطفية اصيلة . ومنذئذ لم تعد الدراما المظلمة مخرج للازمات ثقافية اختيرت مسبقا وحسب ، ولكن ايضا المأساة بعينها ، لثقافة ما ولواقع ايدولوجية ما (تسمى « روحانية » ، وهي ، في الواقع ، تميز الضمير المزدوج) .

ان مسرحيتي « **الملك والمتمردون** » (عام ١٩٥١) و « **القلعة المحترقة** » (عام ١٩٥٣) ، تتدخلان في الصراع السياسي ، بقصد رسم الذين ينهضون بمبادرات الثورات الاجتماعية ، على انهم اشخاص محرومون ومضطهدون . في حين تظهر الضحايا الغالية ذات القلب الطاهر ، بمثابة وجوه رمزية تدافع عن المبادئ التقليدية ونبل المشاعر ، ضد الماكياويلية السياسية . وان هذه الفترة لتتفق مع تعاطف التوتر الدولي والداخلي .

وينتهي « بيتي » اعماله بمسرحية « **الهاربة** » (عام ١٩٥٣) ، اذ يعود فيها الى موضوع النقاشات المريبة بين وجودات يخنقها عالم عنيد نفسي بورجوازيته . ولا تصلح الانشاءات الميتافيزيقية الا لتبرير النزعات والتواءات الخيلة . وان واقع السلطة التي قصد غزوها ، ليولد خيبة مرّة .



روح « العودفيل » .



« أوجين سكريب » يجعل من « الفودفيل » القديم ، كوميديا عاطفية لامعة ، فيها
 قصة رومانسية . (نقش لـ « ج. وورمس » ، لاجراج « معركة سيدات » ، عام ١٨٥١ .
 باريس ، مكتبة الارسنال) .



« اوجين لاييش » ، وفق بجماليته يقدمون له الافكار ، وقد خلف « سكريب » في
 خطوة الجمهور الباريسي . وسط نتاجه الغزير ، ان « قبعة قش من ايطاليا » من اكثر
 كوميدياته مرحا .



انتصار الفودفيل وصيفته الموسيقية ، « الاوبريت » ، تسم « الايام الجميلة »
 للامبراطورية الثانية . « الحياة الباريسية » لـ « هنري ميلاد » و « لودوفيك هاليلى » ،
 التي وضع موسيقاها « نجاة اوفنباخ » ، استعادها بنجاح « جان - لويس بارو » عام
 ١٩٥٨ .



لدى «لابيش» ، الشخص هو محرك العبكة : ههنا «لويس سينييه» و «بول نويل»
و «جان بيا» و «آلان فيدو» في «سار السيد بيريشون» في «الكوميدي فرنسي»
(اخراج «جاله شارون» ، ديكور والبسة «لوفاسور» عام ١٩٦٦) .



« مادلين رينو » و « فرنان لودو » . في « بويوروش » لـ « كورتولين » في « الكوميدي
فرنسيه » (عام ١٩٢٧) .



« سادین رینو » و « جان لویس بارو » فی « الدیة الانلیة » و « فیکوربان
سارو » فی مسیح « ساره برنار » (عام ۱۹۵۷) .



« جورج فيدو » يلحق لدماء ومهارة « لايش » ، ولد أعلی « الفودفيل » دقة لا متناهية
وايقاما صارغا : « الابله » في « الكوميدي فرنسيس » (عام ١٩٦٧) .



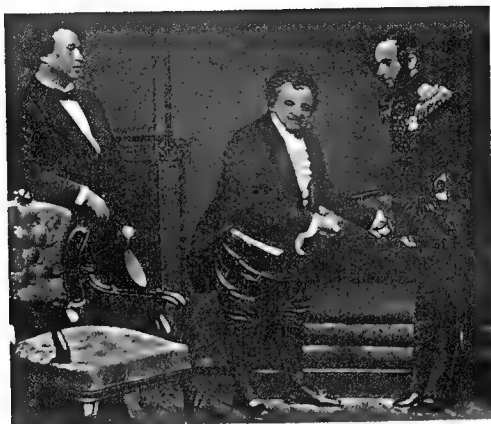
« ميشل ديه ريه » و « زيزي جانير » في « السيدة من لندن مكسيم » (« باليه رويال »
عام ١٩٦٥) .



« مادلين رينو » و « جان دوسايي » : « اهتم باميلى » (مسرح فرنسا ، عام ١٩٦٠) .
 ههنا « دانييل شكالدي » و « ميشلين بريل » و « جان كلود بريالي » في « الشك » :
 (مسرح مارينيي ، عام ١٩٦٧) .



« بول هودبيجر » هو « ملك الالب » ، في « برجتيار » في « فيينا » .



« كريستوف » يتبع قواعد الفودفيل الفرنسي ، ولكنه يشعنه باستنكار الخلاقي :
« مصيبة الافراط في الذكاء » في « مالي تياتر » بموسكو ، مع الممثل « شتشيبكين » في دور
« لاموسوف » .



« نيقولا غوغول » هو أحد المؤلفين المصريين الذين ذهبوا بالنقد الاجتماعي إلى المسرح إلى أقصى حدوده . وصرحيته الرئيسية « الملتصق » ، جلبت له صواعق الرقابة ومجدا لا يألئ نجمه اليوم (هنا « مونيكنا لينارس » و « هيلمير باومان » في عرض على « مسرح مكسيم غوركي » في برلين الشرقية ، عام ١٩٦٩) .



« جودج فيدو » الذي يرمز الى اللودفيل في كماله كله ، بظل احد ارکان برنامج
 « الكوميدي - فرنسي » : « ميشلين بوديه » و « آلان فيدو » و « جاك شارون » في
 « غيظ في القدم » (اخراج « جاك شارون » ديكور والبسة « انغريد لوفاسور » عام
 ١٩٦١) .



رسم لـ « فوفول » من أجل الشهيد الأخير من « الفتش » .



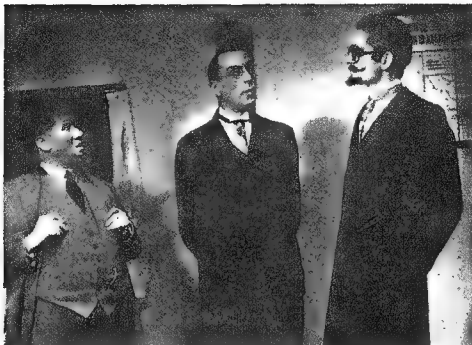
تحت تأثير « الكسندر سوخولو - كويلين » ، انضمت الكوميديا الروسية فاليرا نوريجيا فاتما تقريبا ، في آن واحد ، بسبب القسوة البعيدة الذي التي يبدلها المؤلف في تجربة رداء المؤسسات ، ولا سيما ، المذلة : « موت تراكين » في « مسرح ماياكوفسكي » بموسكو (اخراج « ب. فومينكو » ، دكتور والبسة « ا. ايوف » عام ١٩٦٦) .



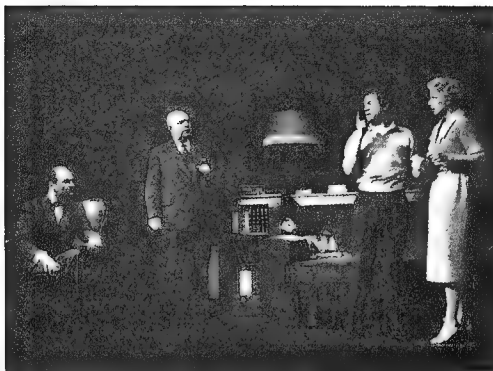
ان تلوي الغودليل ذي النزعة النافذة ، استمر في روسيا ، بعد نشوب الثورة :
« تربية الدائرة » لـ « هالنتان كاتاليف » ، « بمسرح الساتير » (موسكو عام ١٩٥٧) .



« الرسالة الفخوة » التي استوحاها « ايون لوقا كاراجيال » ، من غوغول والفودفيل
الفرنسي مما ، تفتح امام الادب الروماني ، ابواب المسرح ، في الوقت الذي تصف فيه بقلعة
الامة (عرض مسرح الجيب بباريس ، من اخراج « مارسيل كوفيليه » عام ١٩٥٥) .



« كنول » لـ « جول رومان » من اخراج « لويس جوميه » .



« رجل ثلاثين » ، في « الكوميدي - فرنسيس » (عام ١٩٥٨) .



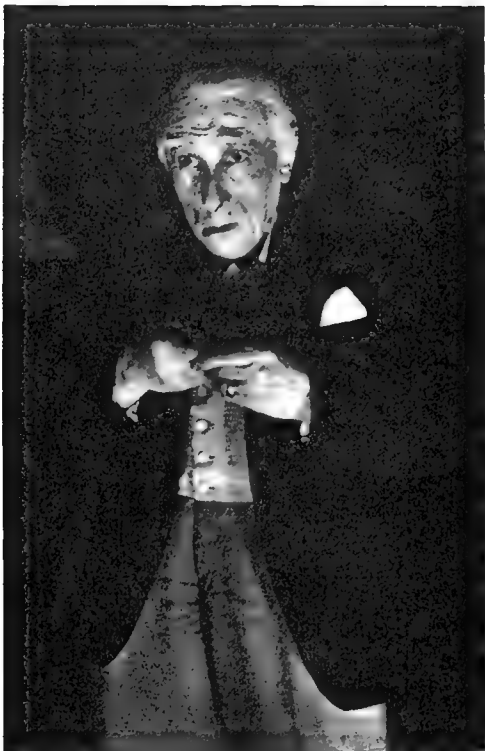
في مطلع هذا القرن ، استلند الغودفيل ذاته ، وأطلق المكان !! سُمّي بـ « مسرح البولفار » الذي يبرز في بنية معاللة ، مضجونا جادا او حتى داما . وما بين الحرين العالميتين ، يرفع « ارمان سالاكرو » من كرامة هذا الجنس ، وقد جيل منه ، إما مرة الحياة الفرنسية ، لاسيما الريفية (ص ٥٠) : « جرمين كرجان » في « خطاب الهاجر » في « الكوميدي فرنسي » ، عام ١٩٤٦) وإما موضوع تأمل اخلاقي : (ص ٥١) « شاول دولان » في « الارض مستديرة » ، في مسرح « سارة برنار » ، عام ١٩٤٦ .



في « ليالي الفسب » يكتب « سالامو » بسطاء على ماساة الاحتلال والمقاومة (في مسرح
« ماريني » عام ١٩٤٧ ، تقديم فرقة « مادلين رينو - جان لويس بارو » .) .



« صولي ديماريه » و « بيم رونوار » في « الجندي والساحرة » (مسرح ساره برنار
عام ١٩٤٥) . في هذه المسرحية ، تعاطى « سالازرو » تلبية خالصة .



« شارل دولان » مخرج « ارجيل لونوار » عام ١٩٤٧ ، على مسرح « مونبارناسي »
وهي لوحة ساخرة ليودجوازية الاعمال الكبيرة .

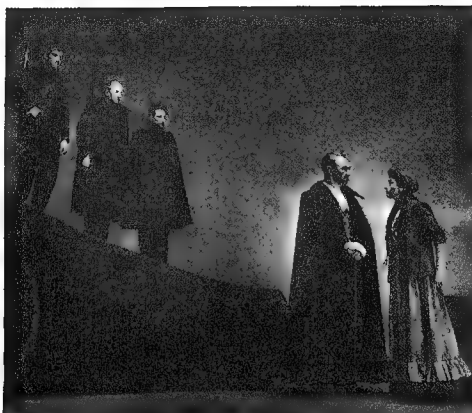


انتزع « جان انوي » نجاحا مستديما ، باستلله ، بشتى الطرق ، موضوع خضوع الفرد لشرط البيئة العائلية ، واحدى هذه الطرق ، هو تجديد الاسطورة الكلاسيكية : « انتيفون » ، في مسرح « الاتولييه » (اخراج وديكور « اندريه بارساله » مع « اليزابيت هاردي » في الدور الرئيسي ، عام ١٩٤٧) .



« اورینٹس » علی صبح « رینڈو پروکسیل » (اخراج « فرتر دیگان » ، دیگور « شادل

کودھروا ») ، فی موسم ۱۹۵۵ - ۱۹۵۰ .



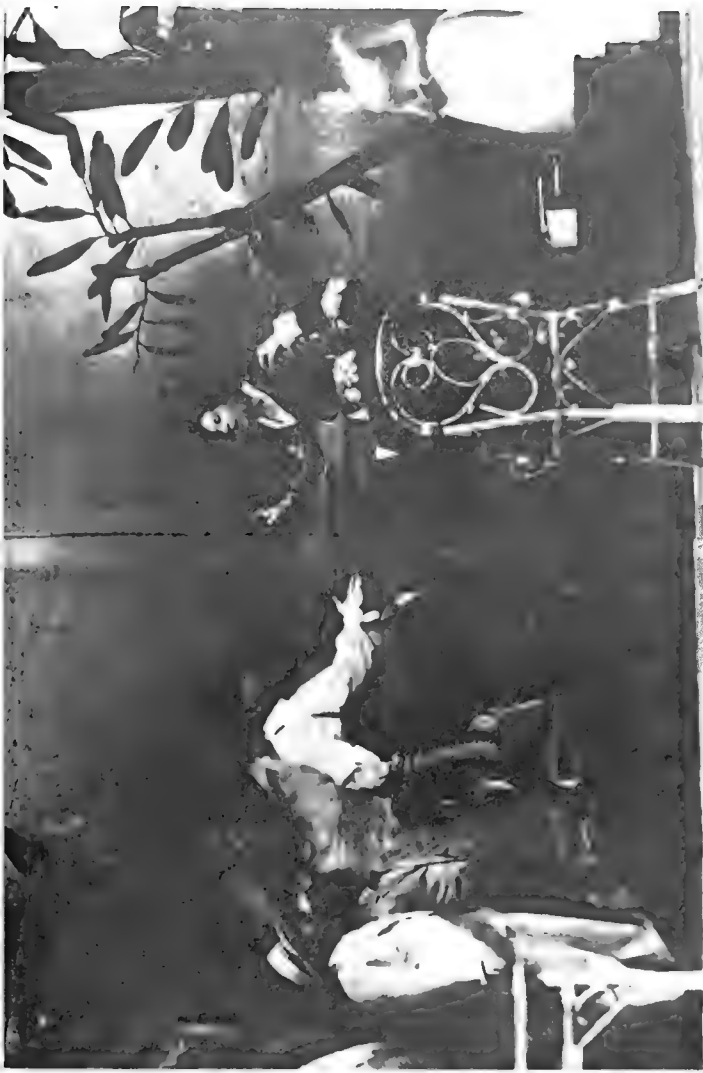
« لوسيان بلوندو » و « ميشيل ألفا » في « ميديا » ، على « مسرح الاتولييه » (اخراج
« اندريه بارساك » ، عام ١٩٥٣) .



اسلوبان آخراں من اساليب « انوي » : الفودفيل (في الاعلى ، « هانس مقالتي
الشران » ، عام ١٩٥٢) و « المعارضة » الموليريه (في الاسفل ، « اورنيل » ، مع
« بيير براسور » عام ١٩٥٥) . عروض « كوميديا الشان زيليزيه » بباريس .

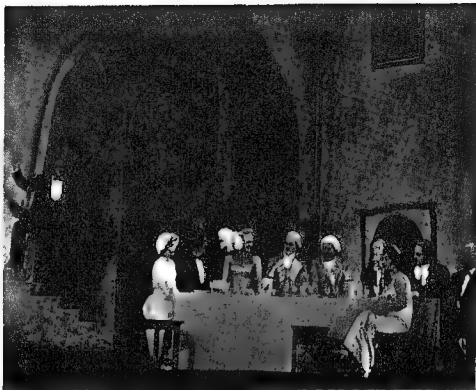


مع « مسكين بيتوس » او خداه الروس ، يتخطى « انووي » عن ميدان العائقة ،
والحياة الداخلية، ليندفع في نقد سياسي متيف، على حساب افكار الجمهورية والديمقراطية
(« شارلوت شاردون » و « ميشيل بوكيه » على مسرح « مونبارناس » ، عام ١٩٥٦) .

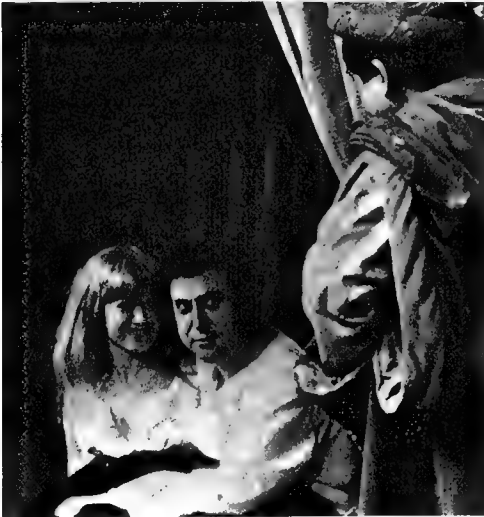


السيدة موه الحوري في « العائش أو الرجي العائش » (اخرج « ارنستو لاندون »

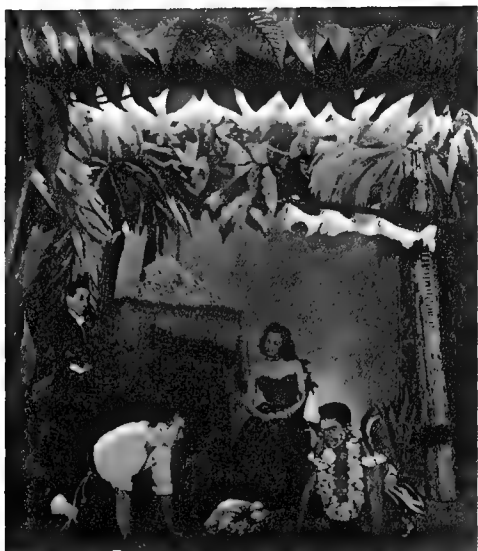
بروما عام ١٩٦٢ .



اخرجت « مسكين بيتوس » في تشرين الاول عام ١٩٥٦ ، على مسرح « مونيارناس »
 بديكور واللبسة « جان - دنيز مالكلبيس » ، وانارت الفضيحة بسبب سخوفياتها من نظام
 الجمهورية الرابعة ، باسم نزعة محافظة « موراسية » .



« بيكيت او شرف الله » : ليست الصوفية مادة لاقتناع عميق بالنسبة الى « انوي »
 (كما كانت بالنسبة الى « ت. س. اليوت ») ، ولكنها ذريعة لمرحلية متألقة ، مشحونة
 بالهوية المسرحية . (ص ٧٢ : « دانييل ايغرنيل » لدى عرضها بباريس ، عام ١٩٦٠ ،
 على مسرح « مونبارناس ») اخراج « جان انوي » و« رولان بييتري » ، ديكور والبسة
 « جان دنيز مالتيس » - (ص ٧٣ : « جان روفيس » في عرض « المسرح القومي » بلجيكا
 اخراج « اندريه دوبار » ، ديكور والبسة « جاله فان نيروم » ، في موسم ١٩٦٧-١٩٦٨) .



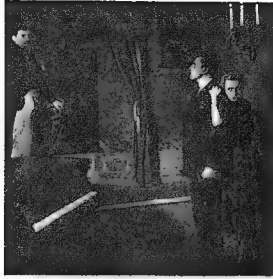
أحرز « أندرية روسان » نجاحاً عظيماً ، وإن عابراً ، باستمادته روح « فيدو » في
مواقف محزنة : عرض « الكوخ الصغير » ، على « مسرح النوفوتيه » (عام ١٩٢٧) ، مع
المؤلف ، و « فرنان كرافيه » و « سوزان فلون » و « كي لاتور » .



هو مسرح خليف ، لامع ومفرق في البودجوازية : « البهجة » لـ « فيلهسيان مارسو »
 على « مسرح الاتوليه » ، مع « جاله دوبي » (اخراج « انغريه بارساله » ، ديكور والبسة
 « جاله نويل » ، عام ١٩٥٦) .



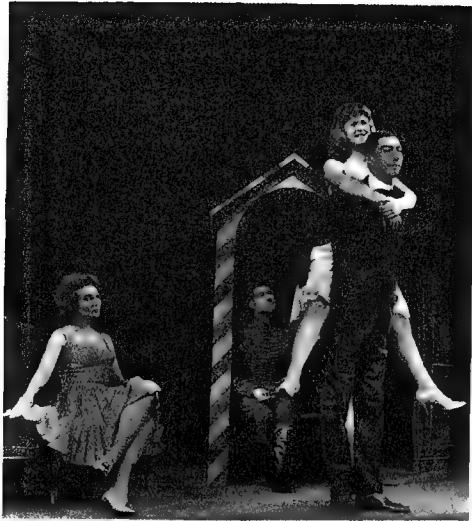
« الحساء اللب » لـ « مارسو » على « مسرح الجنائز » (إخراج « بارساك » ديگور
« جاله نويل ») .



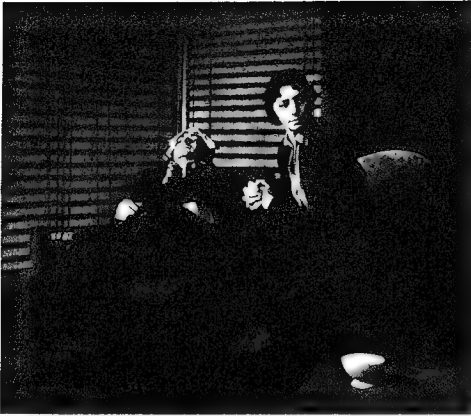
نجاحان لـ «مارسيل ابييه» . في الاطلى «رأس الآخرين» على «مسرح الايتالييه» .
 وفي الاسفل : «لوسيين والجزاز» على مسرح «الفيو كولومبييه» .



« عرس ارباب » ، مقامرة عشيقية ، مزيجية ودرمائية في آن واحد . (اخراج : محمود
ساعاتي) حتى « كوميدي العشاق لطيفة » ، عام ١٩٤٩ .



في « الماكسيبول » ، يلفف « مارسيل ايميه » بمهارات تقنية ، نقد المائتي عائلة .
 (اخراج « اندريه بارساك » على مسرح « البوف باريزيان » ، عام ١٩٦١ ، مع « فرانسواز
 كريستوف » و « جاك دوفيلو » و « اليزابيت آلان » و « جان بيير رامبال ») .



لون الفودفيل ، رقة سيكولوجية ، تلميحات ايديولوجية : تلك هي مقومات مسرح
 « فرانسوا بييدو » . « فرانسوا داريون » و « كاتارينا دين » في « تشين - تشين »
 على « مسرح الجيب - مونبارناس » (اخراج « فرانسوا داريون » ، ديكور « فرانسيس كايار
 - ريسلر » ، عام ١٩٥٩) .



« اسلمر الن منة توب » على مسرح « سوديو شانزليزيه » (اخراج « اطون

بودسييه » ، ديكور « ياس » ، عام ١٩٦١) .



« اوسكار وايلد » يجتهد بتفوق « كوميديا السلوك » .



تحت مظاهر الخفة ، يصف « وابلد » في مسرح مدر ، المجتمع الانكليزي الراقي :
 « الأهمية ان تكون ثابته » على مسرح « اولد فيك » (اخراج « مايكل بنتال » ، عام ١٩٥٩) .



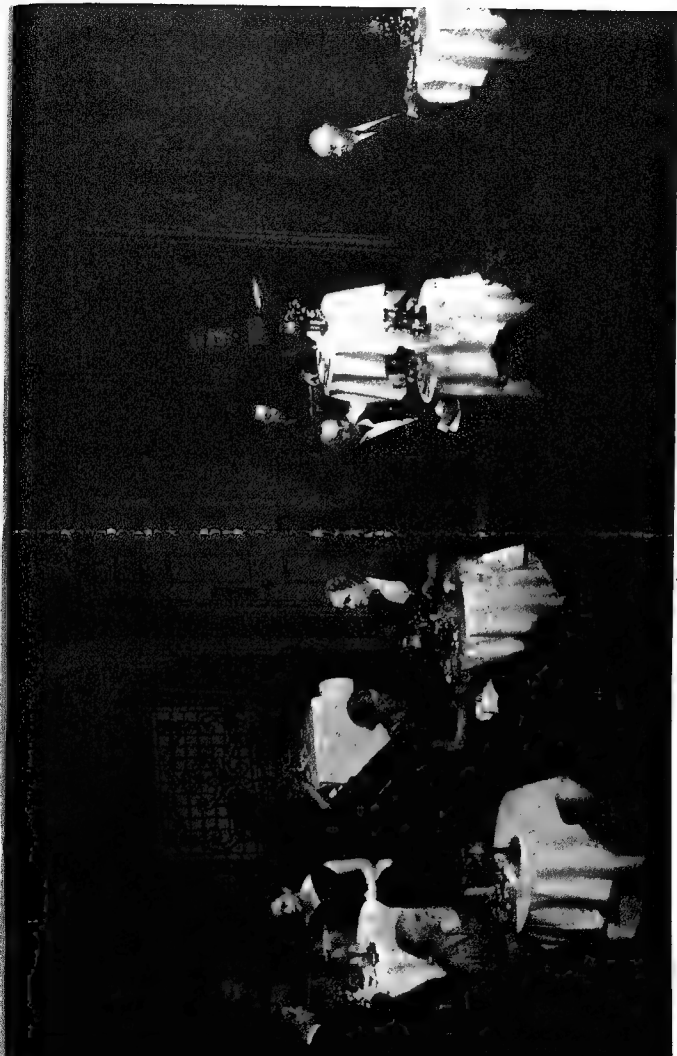
« نويل كوود » يصف الحياة اليومية ، في انكلترا ، في ذكاء وعاطفة : « لقاء عابر »
 على مسرح « سان جورج » ، بباريس (اخراج « جاك موكير » ، عام ١٩٦٨) مع « جان
 ديرايمي » ، « ناتالي نرفال » و « سيمون فالير » .



« ريو » على المسرح القومي « بلندن » ، من اخراج « نويل كوود » بالذات عام ١٩٦٩ .



« مارغريت دولر فورد » (المرافقة) ، إيان تقديم « روح عاجن » ، بلندن ، عام ١٩٤١ .



واقعية تقليدية ، وعاطفية رخيصة : « طاولات منفصلة » لـ « تيرنس رانغن » على مسرح
« سان جيمس » (إخراج « بيتر كيلفيل » ، ديكور « مايكل وايت » عام ١٩٥٥) .



مسرح تسلية : هو مسرح « بيتر اوستينوف » . (ص ٩٨ : « ماكالي نويل » في الصيغة
 الباريسية لـ « حب الغداء الازمنة » ، على مسرح « فونتين » (اعداد « مارك - جيلير
 سوفاجون » ، اخراج « بير كرينيه » عام ١٩٥٤) . المؤلف في « رومانوف وجولييت » ،
 على مسرح « بيكاديلي » ، اخراج « دينر كاريه » ، عام ١٩٥٦ .



ان « سيدة الكاميليا » لـ « اسكندر دوماى الابن » ، على الرغم من انفعاليتها وعاطفيتها ، احدثت ثورة في المسرح الباريسي ، في منتصف القرن التاسع عشر ، اذ نظمت عن الاوهام الرومانسية ، لتصور الواقع الاجتماعي ، بين نافذة . (« ادفيج فوير » و « بول كرسى » على « مسرح باريس » ، عام ١٩٥٩) .



صور كاريكاتورية في الصحافة ، لدى العرض الاول لـ « سيدة الكاميليا » (عام ١٨٥٢) و « عالم الفانيات » (عام ١٨٥٥) لـ « دوماس الابن » .



جسدت « ساره برنار » دور « مارغريت غوييه » في « سيدة الكاميليا » ، التي
اسهمت كثيرا في شهرتها . (رسم للممثلة بريشة « جورج كليمان » . باريس ، متحف
« القصر الصغير » .



« فطيم بوشرت » و « صوفيا سوتر » في « جيچس وخاتمها » لـ « هيبيل » ، على
 مسرح « برجتيتر » في فيينا ، عام ١٩٦٢ .



في ألمانيا ، قام « هيل » برد فعل على الرومانسية ، إذ صرح « ميافيزيقيا للأخلاق »
 نابعة من فلسفة « كانت » . (ص ١١٢ : « كورين مارشان » و « جاله دومينيل » في
 « أغنيس برناور » ، على « مسرح فرنسا » عام ١٩٦٥) (ص ١١٢ : مشهد من « بيبيلنجن »
 على « برجيار » في « كويد لنجبرغ » ، في ألمانيا الديمقراطية .



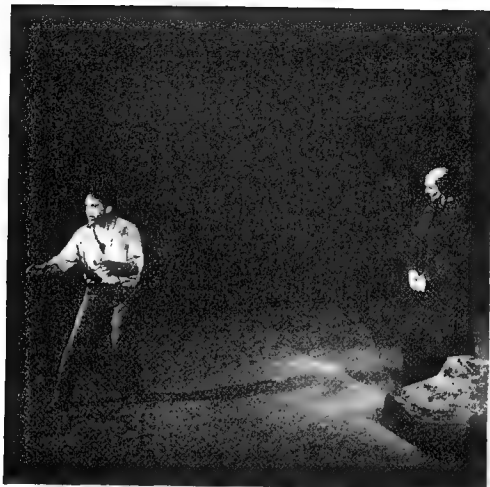
بعد « ابن » ، « لن يعود المسرح ابدا كالسابق » .



« براند » ، على « المسرح القومي » في « اوسلو » (عام ١٩٦٦) .



« براف » علی « المسیح النقی » فی « الوسط » (عام ١٩٥٢) .



جنت « ايسن » ، في « بيرجيت » ، الطبع القومي التروجي . (عرض لفرقة المسرح القومي في « اوسلو » ، على « مسرح الامم » في باريس ، عام ١٩٦٣) .



« بيت الدمية » ، نشيد من اجل تحرير المرأة ، وقد عرف دويا عاليا (« لودميلا بيتونيف » في عرض « كوميديا الشانزليزيه » عام ١٩٤٧) .



سجلت أعمال « ايسن » ، في « البطة البرية » ، انمطاً لها نحو الرمزية ، سوف يلعب
 في توغل . (عرض فرقة المسرح القومي في « اوسلو » ، « مسرح الامم » ، عام ١٩٥٦) .



قدمت الممثلة الإيطالية « أليونورا دوز » في الترويج بالذات ، على « مسرح كريستيانيا القومي » (أوسلو) ، أداء مشهودا لنموذج « ريبكا وست » في « روز مرشولم » .



« هيدا غابيل » على « المسرح الملكي الدرامي » في « ستوكهولم » (اخراج الفجار
برققان) . بنسب « ايسن » الى الشخصيات النسائية وحدها ارادة تطبيق اللات ، على
الرغم من كل الطوارئ ، حتى الموت .



« سولنسي البتاء » ، طى « المسرح القومي » في « اوسلو » عام ١٩٥٠ : المثال الاطى
عرضة للضعف البشري ، بسبب نقل الحياة الخاصة والنفوس الاجتماعية .



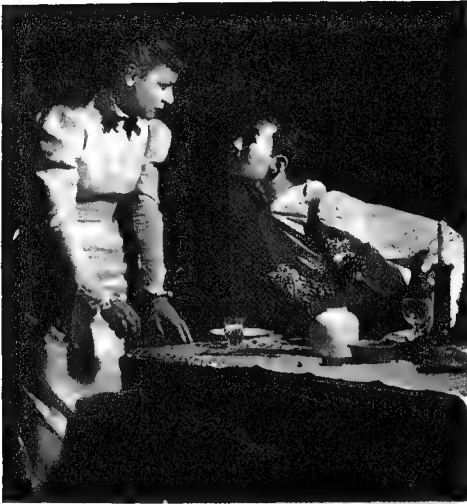
المشهد الأخير من « سولنس البتاء » ، في « اوسلو » .



دراما حول وسائل التكفير وقيته : « ايولف الصغير » ، على مسرح « الاليانس
الفرنسية » (اخراج « دانييل بوستال » عام ١٩٦٧) .



« اوغست ستريندبرغ » ، ساير اللاوي الجماعي .



ان علاقة جسدية هي علاقة طبقية : « الانسة جولي » لـ « ستريندبرغ » على « مسرح بابيلون » بباريس ، عام ١٩٥١ ، مع « ايليونور هيرت » و « ميشيل بيكولي » .



« السيد اولوف » ، لوحة تاريخية ، على مسرح « ليلاند رامان » ، في « ستوكهولم »
 (اخراج « ألف سيورغ » ، عام ١٩٣١) .



ماساة زوجية : « رقصة الموت » ، في « ستوديو الشانزيليزه » ، عام ١٩٤٨ ، مع
« جان فيلار » .



للصوفية والطاوس والتنجيم ، مكان في اهتمامات « ستريندبرغ » وإلهامه : « العلم »
على مسرح « دراماتيسكا » ، في « ستوكهولم » (إخراج « هوستاف مولندر » ، مع « تورا
تيه » و « غابرييل ألف » ، عام ١٩٢٥) .



« هنري بيك » ، اذ اصابه رفض مسرحياته ، بنطوي ، في ما يبدو ، في « الباريسية »
 على « الفودفيل » . ولكن نقده الاجتماعي يظل دون هوادة . (رسم لـ « مارولد » من اجل
 عرضها على « الكوميدي - فرنسيز » عام ١٨٩٠) (مكتبة الارستانال) .

المرام الطبية الكبرى لـ « جرافت هاوتمان » (« الطائون » ، على « مسرح
النمب » في برلين الشرقية ، عام ١٩٥٧) .





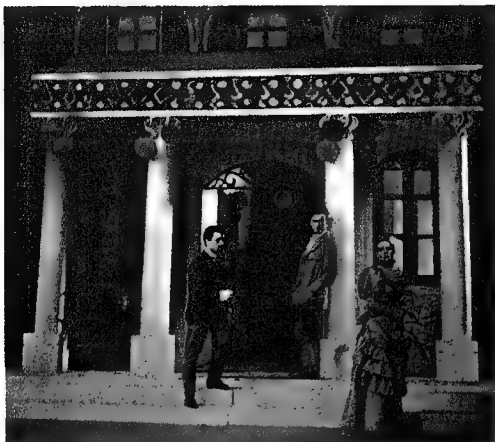
« بيرجيت » لـ « ايسن » ، مسرحية ذات امكنة مختلفة جدا ، تتطللها غزوات في عالم الخيال ، لم تمثل كثيرا ، ولكنها ، مع ذلك ، اثارت خيال مصممي الديكور : مجسم لـ « راينيجنس لايلاج » من اجل مسرح « برجيتار » في « فيينا » (عام ١٩٢٥) . محفوظ في المكتبة القومية النمساوية .



« قبل غروب الشمس » ، آخر مسرحية لـ « جيرار هابتمان » ، وهي دراما بودجوازية
(اخراج « وولفجانغ » هابتز ، على « مسرح الشعب » في برلين الشرقية عام ١٩٥٥) .



« العاكون » ، تصور نزاعات طبقية عنيفة . (اخراج « ارنست كاهلر ») ، ديتور
 « هاتيريش كيلجر » ، على « مسرح الشعب » في برلين الشرقية ، عام ١٩٥٧ .



كتب « انطون تشيخوف » مسرحيته الاولى عام ١٨٨٠ ، ولكنه لم يفسح لها عنوانا .
 مثلت في مدن اوروبية كثيرة ، وسُحبت في باريس « هذا المجنون بلاتونوف » . وقدمها
 « المسرح القومي الشعبي » عام ١٩٥٦ ، في اخراج من « جان فيلار » وديكور « ادوار
 بينيون » .



« ارنو شينتزير » يصور ، بحنان ، « فيينا » في نهاية القرن : « روبير ليندور »
و « بولا فيسيلي » في « اناطول » ، على « مسرح الاكاديمي » في فيينا .



« فرنك مولنار » امتع اماسي « بودابست » في فترة ما بين الحربين . وقد قدمت
 مسرحيته « لياليوم » عام ١٩٢٧ ، من جديد ، فرقة « غرينر
 » كينييه مونيارناسي » .



« اوستروفسكي » بمدّ نقد فوغول السياسي : « الفقر ليس رذيلة » ، على « مالي
تيار » بموسكو ، عام ١٩٤٦ .



الدراما الغلاية الكبرى لـ « تولستوي » : « قوة الظلمات » وقد قدمها « انطوان »
على « المسرح الحر » (مكتبة الارستانل) .



تفسيخ مجتمعم بورجوازي : « البئة الحية » لـ « تولستوي » ، على « مسرح مالي »
بموسكو .



« جان فيلار » و « جورج ولسن » و « جان بيير داراس » في « هذا الجنون بلاتونوف »
على المسرح القومي الشعبي ، عام ١٩٥٦ .



في « ابغاثوف » يواصل تشيخوف البحث عن دربه (اخراج « ماريا كتيبيل » على « مسرح
 بوشكين » في ليننغراد) .



« طائر البحر » هي أول دراما كبيرة لـ « نسيخوف » ، تسجل انقطاعه عن البناء
 الدرامي التقليدي ، لصالح لمسات مناخية (اخراج « اوتومار كريجكا ») . ديكتور « جوزيف
 لوسيل »



« الاخوات الثلاث » او « الرتبة المرفقة لحياة ريفية ». (اخراج « اونومار كريجكا » ،
ديكور « جوزيف سفوبودا » في مسرح « حلف الباب » في « براغ ») .



« المم فانيا » هي دراما الصحافة والمقام (عرض « ستار بروكسل » ، اخراج وديكور « اندريان بيرين » ، موسم ١٩٦٦ - ١٩٦٧) .



«بستان الكرز» أو الانتقال من ملكية الأرستقراطية للأرض إلى البورجوازية الصناعية.
 (إخراج « دودين » على مسرح « ماياكوفسكي » بموسكو ، مع « ماريا بابانوكا » في دور
 « ليونوف أندريفنا ») .



« البؤساء » لـ « هودكي » ، التي اشتمت ، في مطلع هذا القرن ، في اخراج
 « ستانيسلافسكي » ، اعيد عرضها عام ١٩٦٨ على مسرح « مكسيم هودكي » في برلين الشرقية .



« ف. باشينايا » في دور « لاسا ييلزنوفا » على « مسرح مالي » بموسكو : انما هي « قناع اجتماعي » ، يجسد إحدى الطبقات بالردن الكاركتيري .



« ايفور بوليتشيف والآخرين » ، كتبت بعد الثورة ، وهي ترسم نهاية المجتمع
القيصري . (عرض مسرح « فاغتانكوف » بوسكو) .



في الولايات ، دامت في الاتحاد السوفيتي اوالاممية الاشتراكية ، التي يعتبر خوركي
 اياها . على نطاق المسح ، لم تنتج هذه الطريقة سوى عمل واحد كبير ، هو « النساء
 الخائفة » لـ « فينكسكي » (مرض مسح « بوشكين » بـ « ليتوراد ») .



بعد الستالينية ، حاول « اربوزوف » ان يعطي المسرح السوفييتي ، نصارة جديدة :
« تاريخ ارغونسك » ، تقدمها فرقة « مسرح فاختانكوف للدولة » بموسكو ، على مسرح
الامم (عام ١٩٦١) .



« نزل في ليننغراد » ، مسرحية عاطفية لـ « اربوزوف » لالت نجاحا كبيرا في الغرب ،
ههنا : على المسرح القومي ببلجيكا (عام ١٩٦٨) .



تحتل الكوميديات السحرية لـ « الهكيني شفارتس » مكانا مميزا في التاج السوفييتي،
 في الوقت الذي تلتوح فيه دلالات تاريخية وسياسية : « التنين » على « مسرح الامم » ،
 عام ١٩٦٦ ، تقدمها فرقة « المسرح الألماني » ببرلين الشرقية ، في اخراج من « بينوتسون ».



القصة الصينية .

» شاد گیلینگ : مثال های جدید شکل فایده‌ی ، اوپرا پیکن ، بانسی اتوری .

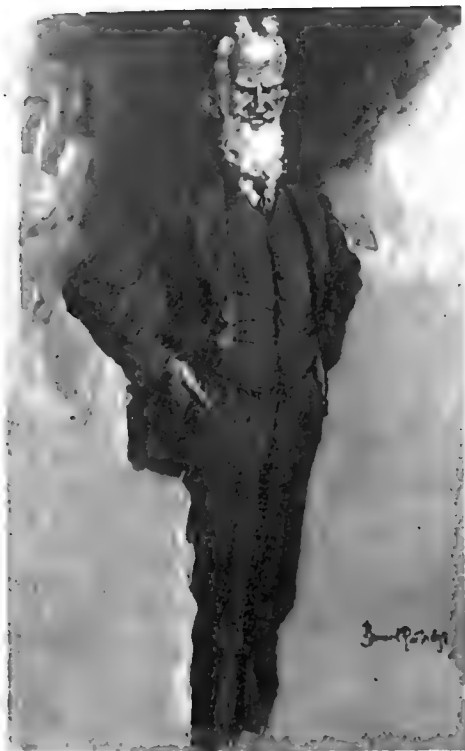




« تين هوا » في « الفتاة ذات الشعر الابيض » ، أشهر مسرحية صينية لفترة ما بعد الحرب .



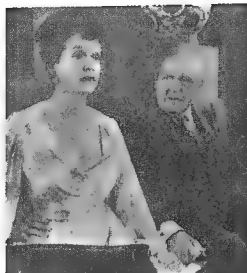
عمم " جيروم كيلبي " حياة " شو " الخاصة ، از مسرح مراسلته ، تحت عنوان
 « عزيزي الكذاب » . مثل « بيير براسور » و « ماريا كازاريس » اعداد « جان كوكنو »
 لها بالفرنسية ، في اخراج من « كيلبي » ، على « مسرح الايتشييه » عام ١٩٦٠ .



رسم لـ «ج. ب. شو» بريشة «پ. بارتريدج» .



« مهنة السيدة وارن » ، على « مسرح الإليزيه » بباريس عام ١٩٥٦ .



في الاعلى : « شارل لوتن » في مسرحية « الفالسة بريارة » ، من اخراجه ، لي
 « برودوي » عام ١٩٦٢ . في الاسفل : « الانسان والانسان المتفوق » على المسرح القومي
 البلجيكي ، عام ١٩٦٢ .



ان هجوم « شو » على الافكار الطبية المسببة ، فقد الكثير من قوته ، لصالح
 المراءات عمل متفوق : « جان مورد » و « جان ماريه » في « بيكاليون » ، على مسرح
 « البوف - الباريسية » (اخراج « جان ماريه » ، عام ١٩٥٥) .



« انموذجي والاسد » ، علي « اسح الكليلد » في نيجيريا .



« القديسة جان » ، اكثر اعمال « شو » اثارة للمشاهير ، وصديقا : « آنا بروكليس »
تقوم بدور البطلة ، في اخراج من « ماريو فيريو » (روما ، عام ١٩٦٢) .



تسليم اعمال « جون اوزبورن » الاولى بدراسة الاخلاق ، والانحياء للبؤساء ،
وتبني تمرد فوضوي : ههنا : « سلام الاحد » في اخراج من « توني ريشارد سون »
على مسرح البلاط الملكي ، بلندن ، عام ١٩٥٦ .



« المسلي » ، في اخراج من « المريد رادوك » ، وديكور « جوزيف سيجورديا » على

مسرح بولاق القومى ، عام ١٩٥٩ .



« جنور » ، القسم القروي من ثلاثة « ارنولد فسكر » على مسرح البلاط الملكي ،
 بلنغن (اخراج « جون ديكنستر ») .



مراجعة - تطبيق : « المطبخ » لـ « فسكر » ، على « سيرك مونمارتر » ، تقديمها
فرقة « مسرح الشمس » لـ « أريان مونشكي » ، عام ١٩٦٧ .



مرح نارة دامع ، وطورا فاصح يملش الشيء : « طعم عمل » ، لـ « شيلاغ ديلانيه » ،
 لي اعداد « غبريل آروت » و « فرنسواز ماليه جوريس » ، على مسرح « الماراتون » ،
 مع « هوفيت هو » و « برنار نويل » و « ليلا كيدروفا » (عام ١٩٦٠) .



« البير فينه » في « آخر وداع ارمسترونغ » من اخراج « جون ديكس » و « وليم
 كاسكيل » ، في دكتور والبسة « رينه اليو » ، على المسرح القومي بلندن .



ان والمية قاسية واحيانا مزعجة تقدم ، لدى « جون اردن » ، تحليلا اجتماعيا ،
مكتشفا وموسوфия . ههنا : « ستعيشون كالخنازير » ، من اخراج « كي ديتوريه »
على « مسرح الشرق الباريسي » (عام ١٩٦٦) مع « ارييت تيفاني » و « روزي هارت » .



« شين اوكيسي » ، مسرحي الثورة الايرلندية .



في الاعلى : « ظل فنانى » ، اخراج « ستيفان ادييل » ، على مسرح « جيرار ليليب » ،
 في « سان دينيس » عام ١٩٦٤ .
 في الاسفل : « ورود حمراء لي » ، على مسرح « هامر سميث الفئالي » .



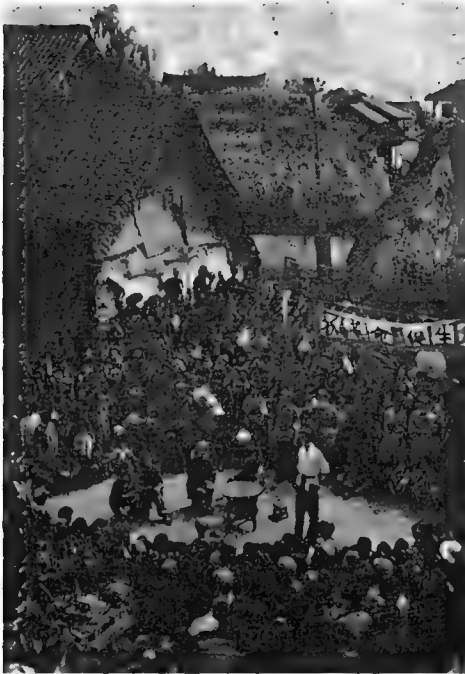
« النجمة نصيح حمراء » ، اخراج « هيربيل غاران » على « مسرح الكومون » في
في « اوبرا فيليه » (عام ١٩٦٢) .



في « المدينة المنورة » ، بجانب « أوكتي » ، يدان « البرت المين » (أمداد المين من
 « مطوت بابل » و « هانس جوديت زيجين » ، وأخيراً « جولارد جولي » في « مسج
 الميرة » ، بلايش عام ١٩٦٩ .



« دهينة » لـ « برندان بيهان » ، تصور الصراع ضد النظام البريطاني في أيرلندا الشمالية (اخراج « جودج ولسن » على « مسرح فرنسا » ، عام ١٩٦٢) .



أن الثورة الثقافية في الصين قد عززت سكتشات التحريض السياسي ، تمثلها فرق متجولة ، في الأرياف والنشأت .



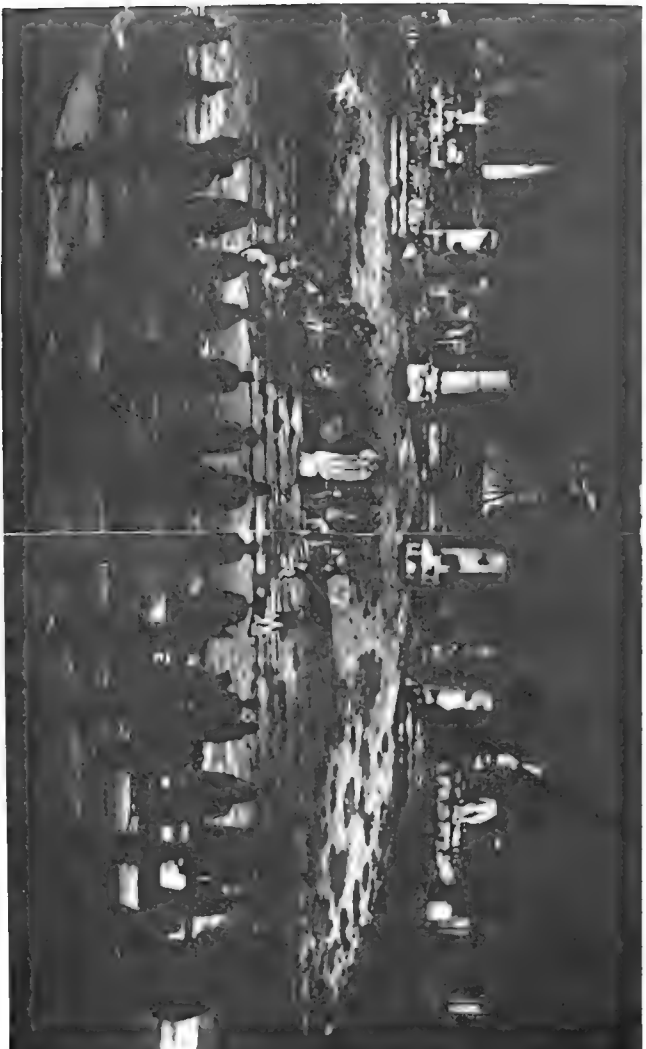
« لا اريد ان اموت احق » : تركيب نصوص واغان ورسوم ، حول احداث ايسار
وحزيران عام ١٩٦٨ بباريس . كتبها « فولينسكي » ، واخرجها « كلود كونفورييس » .
وهي توافق بين النقد اللاذع والمرح التحريفي .



« نانيا بالا شولا » و « ميشيل فيتولد » و « كاتي سيلفيا » في « الباب المغد » ،
على مسرح « الكوميدي كومارنان » ، عام ١٩٥٢ .



« جان - بول سارتر » في السويدون ، في ايار ١٩٦٨ .



"الديب" ، من اخراج "عيا كورين" ، لى سورجان ليون (المسح الرومانى)
 ملك "فورسے" عام ۱۹۵۵ .



سرحيتان لسارتر ، على « مسرح انطوان » عام ١٩٤٦ . (ص ٢٥٢ : « حبيب
بنكيا » و « هيلينا بوسيس » في « البني المحترمة » .)



بعد الاسطورة الكلاسيكية ، والمجاز ، ومأساة المقاومة ، والفوديل اللاذع ،
يستخدم « سارتر » الدراما التاريخية الكثيرة المستوحاة من « جوته » : « الشيطان
والله » ، كي يشحنها بفلسفته . وان هذه المسرحية ، منذ تقديمها عام ١٩٥٢ ،
وهي اكثرها اثارة وربما اكثرها نراء ، قدمت مجددا عام ١٩٦٨ على « المسرح القومي
الشعبي » ، في الحراج من المؤلف نفسه ، وديكور والبسة « اندريه اكار » . في دور
« جوتس » : « فرانسوا برييه » .



« كاليغولا » ، المسرحية الوحيدة لـ « كامو » ، ذات موضوع تاريخي ، وهي خطاب
حول تناقضات الحرية . وقد اعيد عرضها على « المسرح الصغير » بباريس ، عام ١٩٥٨ ،
مع « جان - بيير جوديس » في دور « كاليغولا » ، بإشراف المؤلف نفسه ، الذي انصرف
في الخمسينات ، خصوصا الى اخراج واعداد اعمال روائية .



« حالة حصار » فطمت على مسرح « مارييني » عام ١٩٤٨ ، في اخراج من « جان لويس بارو » ، وديكور « بالتوس » ، وقد استمداد فيها « كامو » موضوع روايته « الطامون » .



« سجناء التونا » ، آخر مسرحية لمارتو ، تحاكم الطبقة الحاكمة الألمانية ، لا طبقة
المفامرين السياسيين ، ولكن طبقة رجال المال والصناعة الذين سهلوا ظهور النازية .
« أهملين ربه » و « سريج دجيانى » ، في اخراج من « فرنسوا بيرييه » ، على « مسرح
الابننيه » عام ١٩٦٥ .



« رقاقة مشددة » ، على « مسرح الماراثون » عام ١٩٤٩ . هذه المأساة ثلاثيات نيليم
المجتمع ، تجد أساسها في تجربة « جينيه » المعاشة .



ان تطلع الطبقات الدنيا الى تبني طرق عيش الطبقات العليا ، هو لازمة مسرح
 « جانجنيه » التي يعبر عنها في شكل رمزي هو شكل التنكر . « ابلت ايتيفانت »
 و « مونيك ميليناند » في « الخادما » ، على « مسرح الاينييه » عام ١٩٤٧ .



« الحواجز » ، هي مسرحية « جينه » الوحيدة التي تعالج موضوعا راهنا : حرب الجزائر . وقد جلب له ذلك احتجاجات عديدة وثبت سمته ككاتب فضالهي ، سبق تشبثها في « الشرفة » ، التي تستعيد موضوع التنكر ، إذ تعزج السياسة بمقدرات مبلغي .
ههنا « الحواجز » على « مسرح فرنسا » (الخراج « روجيه بلان » ، ديكتور والبسة
« انفريه الكار » عام ١٩٦٦) .



« الشرق » على « مسرح الجنائز » (أخراج « بيتر بروك » ، باريس عام ١٩٦٠) .



« الزوج » على « مسرح لوئيس » عام ١٩٦٠ .



« العواجز » على « مسرح فرنسا » (عام ١٩٦٦) .



« مادلين رينو » ، « برنارد روسيليه » و « ماريا كازاريس » في « الحواجر » ، على

صرح فرنسا .



احد التبدلات الكثيرة للممثل الايطالي « ليوبولدو فرينولي » ، الذي تميز
 « ايكسشانه » الصلة بين تقليد الكوميديا الارتجالية ونشوء مسرح شعبي جديد ، وايضا
 نشوء السينما الصامتة . (مكتبة الانشال) .



« ضالمون في الظلمات » ، فلم ايطالي صامت ، عام ١٩١٢ .



« فوستافو مودينا » ، ممثل كبير ، وفنان ملتزم (مكتبة الارسنال) .



« ايلينورا دوز » في « مملكة التزلد » عام ١٨٩٠ (مكتبة الارستان) .



« غزل ديلي » لـ « فيركا » ، تقدمها فرقة « جيوفاني كراسو » عام ١٩٠٤ (مكتبة
الارسنال) .



« معا لك الى ما هو لي » ، حيث يطرح السؤال « فريلا » حول البنى في ايطاليا الجنوبية ؛ وحول روح الخسوع والتنازل والخيانة الاجتماعية ، استقبلت على نحو نبي من قبل الجمهور الايطالي في مطلع هذا القرن . (ههنا : اخراج « باولو جيورانا » على المسرح ستابيليه دي روما » ، عام ١٩٦٦) .



في « اللبنة » يصف « فيركا » المؤلف السيكتولوجي للاحق صقلية . اخراج « فرانتو

زيفيريلي » على « مسرح كرينو » بروما (عام ١٩٦٥) مع « انا ما نياني » .



كتب « جيوزيبه جياكوزو » درامات تاريخية ، ابتلعها النسيان ، ولكنه يحتفظ بكل اهميته ، داخل الحركة الطبيعية ، في مسرحياته ذات النقد الاجتماعي ، التي تمثل وجهة نظر البورجوازية الصناعية المستنيرة . « مثل الاوراق » من اخراج « لوكينو فيسكونتي » (عام ١٩٥٥) مع « لينا فولونكي » و « سالفو راندونيه » .

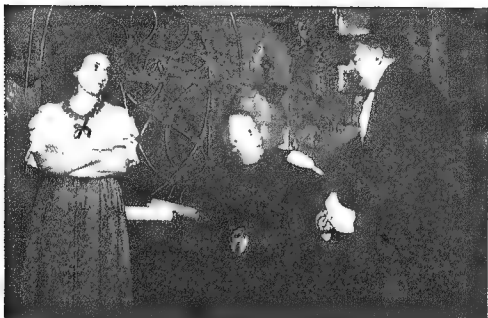


« متاعب السيد زرافيت » من « فيتوريو بريستيزيو » ، وهي مسرحية بلهجة
 « بيمونت » على مسرح « بيرانديلو » (روما عام ١٩٥٢) .



« مدينة ميلانو » ، إحدى أفضل مسرحيات المؤلف العالمي « كارلو غوتفريد » ،

وقد اختُبرت في الخارج بأخراج « جوديجو شيريل » على « المسرح المنح » ، ميلانو
 (دييودو كوشيتانو داسيناس ، موسم ١٩١١ - ١٩١٢) .



« المشعل تحت المكيال » ، مزيج من رمز وحفائفة وفولكلور ، من « غبريل دانونزيو »
(اخراج « بونوكوريه ايلوميناتي » ، روما عام ١٩٥٥) .



« ادواردو سكاربينا » في كوميديته « بؤس ونبل » (مكتبة الارستانال) .



• مرجحان من « ادواردو سكارنيا » ، أخرجهما ومكتهما « ادواردو ديه فيليو » .

(ص ٣١٠ : « بولس وبل » مع « تيتينا ديه فيليو ») .

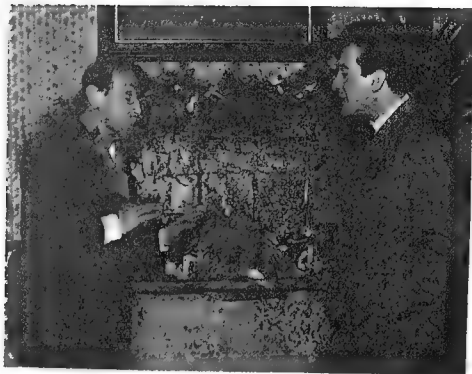
(ص ٣١١ : « الباطيل العظيمة ») .



« موسيقى عريان » ، مسرحية ذات فصل واحد ، هي جزء من عرض لشاهد مفتارة
 خصص لآعمال « رافائيليه فيفياني » الاول ، من قبل فرقة « مسرح ستابيليه دي روما » .



« طريق طليطلة لي الليل » ، من « فيلياني » ، اخراج « جيوزيبه باروني كريفي »
على مسرح « ستايليه » بروما .



« ادوارد دبه هیلپو » اخراج و مثل جمیع سر حیاتیه : « نوبل » لدی آل
 « کوپیلو » ، عام ۱۹۵۷ .



« ادواردو ديه فيليبو » في « اشباح لمينة » على مسرح الامم ، بباريس عام ١٩٥٤ .



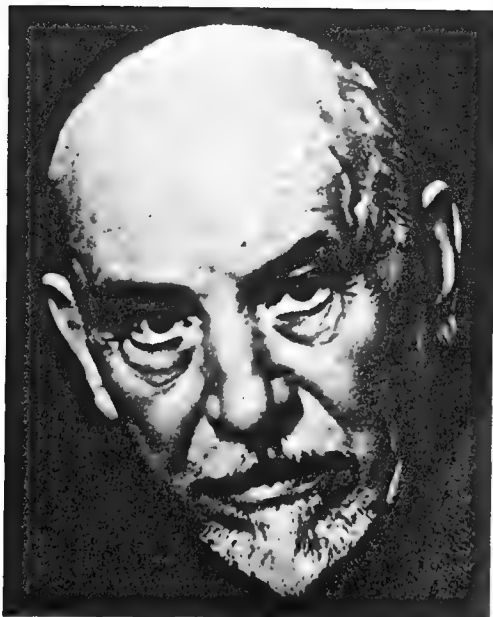
« نينا بيكا » ، و « تيتينا ديه فيليبو » و « ادواردو ديه فيليبو » و « جيورجيو امانو »
 في « السيدة فيلومينا » ، ابان عرضها على « المسرح الهزلي » بنابولي ، عام ١٩٤٧ .



« ادواردو ديه فيليو » في لباس فتاح نابولي الشهير : « ابن بوليشينيل » ، على مسرح « كيرينو » بروما (اخراج المؤلف ، عام ١٩٦٢) .

« دوتیکو مودوکی » فی کومبیا « ادواردو دیه فلیس » الوسیته : « بوماسو
الرمالی » ، (مسج « سیتینا » روسا ، عام ۱۹۶۲) .





- « لويجي بيرانديلو » ، روائي كبير ، ومحاوّل ممتاز ، وقد عرف ، ما بين الحربين العالميتين ، شهرة صاعقة بسبب مسرحياته ، التي ألّفت جذبا الحيرة أو الحماس .



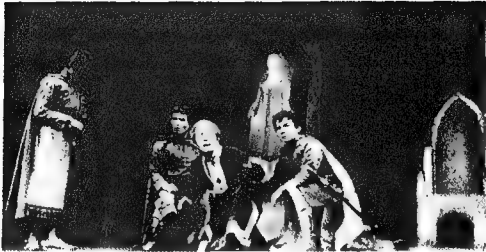
« القبة ذات الاجراس » ، مسرحية تمود لدورة « اكربعانت » ، وهي اعداد لقصة
« ريجينا بيانكي » و « فرانكو بارينتي » في اخراج من « ادواردو ديه فيليبو » ، على
مسرح « كرينو » (روما ، عام ١٩٦٥) .



« لیولا » اخراج « فیتودیو دیه سیگا » و دیکور « ایزو فریجیو » ، علی مسرح
 « کیرینو » (روما ، عام ۱۹۶۱) .



« هلموت هيلد براند » و « نيللا دوريو » في « لكل حقيقته » ، من اخراج « فلهلم الجاير » على « مسرح المحكمة » ببرلين .



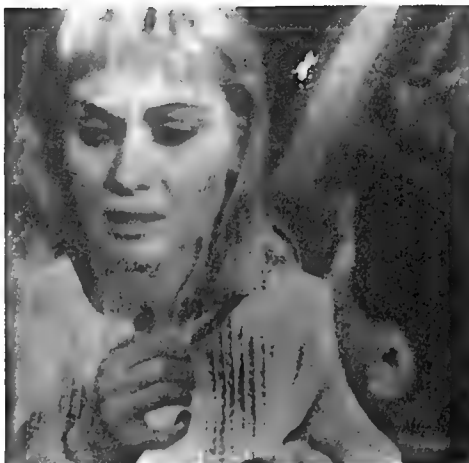
« انريكو الرابع » : اخراج وديكور « تنسور اراكارا » ، على مسرح « كومو »
 بطوكيو . (عام ١٩٦٧) .



« هذا السام نرجيل » تطور النزاع بين الشقي والمثل في بين الرجال والمواقع .
 اخراج « فيودور كاسمان » على مسرح « كيرينو » (روسيا) عام ١٩٦٢ .



« ستة أشخاص يبحثون عن مؤلف » ، أشهر مسرحيات « بيرانديلو » تفتتح سلسلة
الدرامات التي يكشف فيها نزاع ظاهري ، بله مصطنع او رمزي ، اضطرابا عميقا في
الضمير : « ايل هلال » (السيدة باس) و « ليف اولان » (في الخراج من « انفجار برنغان »
على « المسرح القومي » باوسلو (عام ١٩٦٧) .



سليم مسرحيات « بيرانديلو » تقترح شخصاً يعانون من شيق نفسي او من مأس
مكبولة (ص ٣٤٨) : « ديان شيلتو » في « اكساء المرأة » ، على « مسرح البلاط
الملكى » (اخراج « دافيد وليام » ، عام ١٩٦٢) .
(ص ٣٤٦) : « روسيلا فالك » و « كارلو جيوفريه » في « لعبة الانوار » ، على مسرح
« اليزيو » (اخراج « جيودجيو دى لولو » عام ١٩٦٥) .



« معاللة الجيل » مسرحية لم مكتلة ، فكتس جرح « براندليو » نداء عدم تقسم
مجمع بسم اذاته عن رسالته الشاعرية « اخرج » جوردونو نسر على « ، ويكنور
الزيتو فريجنو » على « المسرح الصلي » بيلانو ، ١٩٦٦ - ١٩٦٧ .



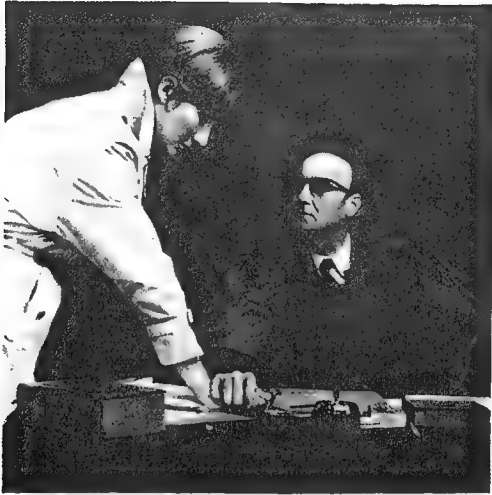
« ليولا » ، من اخراج « يوفيتا بينتيفكس » ، على « مسرح نوڤي » في « بوزنان »
(عام ١٩٦٤) .



« الحناء في الغابة المسحورة » ، مسرحية ذات موضوع صقلي ، من « روسو دي سان سيكوندو » ، على « مسرح كوليدوني » بروما ، عام ١٩٥٩ .



« إلهنا » مسرحية « ماسيمو بونتيفيلي » عاصرت أعمال « برانديلو » وهي
تذهب الى ما هو أبعد منها ، في البحث عن أدب مسرحي حديث (عرض « مسرح فيا
فيتوريا » بروما) .



في « فساد في قصر العدل » يسترسل « اولغوييتي » ، وهو قاضي كبير ، لا في نقد
 الاوساط القضائية وحسب ، ولكن ايضا في التفكير في مسؤولية كل انسان ، والذين في
 التنافس الكامن في كل عدالة انسانية (« جانين باتريك » و « جاك كاستيلو » في اخراج
 من « جاك هويسمان » ، على المسرح القومي البلجيكي ، موسم ١٩٦٦ - ١٩٦٧) .



« روزي هارت » و « آلان كوني » و « لورنس باتاي » و « سيلفيا مونفور » لي
 « جزيرة المائز » ، من اخراج « موريس كلافيل » ، على « مسرح النوكامبول » (عام
 ١٩٥٢) .



مدرجة « اللاعب » لـ « اوغوييني » تكشف اكثر من مسرحياته السابقة (ولا سيما « جزيرة المائز » طلع امام الدماء التي نفس ، في نظره ، جميع السلوكات البشرية (عرض المسرح القومي البلجيكي) .

الفهرس

٥	القسم الاول : روح الفودفيل
٧	الفصل الاول : من المعرض الى « الفودفيل »
٢١	الفصل الثاني : الكوميديا الروسية الساخرة
	الفصل الثالث : مسرح « البولفار »
٣٣	من القرن التاسع عشر الى القرن العشرين
٥٩	القسم الثاني : التحقيق الاجتماعي
١٦١	القسم الثالث : اقليمية وعالمية في ايطاليا
١٦٣	الفصل الاول : الممثل الكبير
١٧٥	الفصل الثاني : من الطبيعية الى الرمزية
١٩٣	الفصل الثالث : نابولي : الكوميديا الانسانية
٢١٥	الفصل الرابع : لويجي بيرانديلو واتباعه

۱۹۸۵ / ۲ / ۱ ۵۲۵۰۰

